
UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY







1716

# Briefe aus der Bretterwelt.

Ernstes und Heiteres

aus der

Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters.

Von

Adolf Palm.

To hold a mirror up to nature.
Hamlet.

63249
27/10/04

Stuttgart.
Verlag von Adolf Bonz & Comp.
1881.

ADOLF BONZ & COMP.

Druck von Adolf Bonz' Erben in Stuttgart.

# Vorbemerkung.

Das vorliegende Buch war im Drucke fast fertig, als am 15. Mai die Kunde von dem Hinscheiden Franz Dingelstedts eintraf. Die Schlußworte des zehnten Briefes: „Mein Platz ist eigentlich da drüben!" erhalten dadurch eine eigene und schmerzliche Bedeutung.

Mir liegt daran, zu konstatiren, daß jener zehnte Brief über den lebenden und damals noch vollkommen rüstigen Dingelstedt geschrieben worden ist, was thatsächlich auch dadurch erhärtet wird, daß das Wesentlichste aus diesem Kapitel schon im Feuilleton der Deutschen Zeitung (Wien) am 13. und 14. November 1879 von mir erschienen ist. Gewiß werden Dingelstedts „Schwabenstreiche" jetzt bald an die Oeffentlichkeit treten und für das Urtheil über jene Periode seines Lebens und Schaffens einen neuen Maßstab abgeben.

Noch befanden sich diese Blätter unter der Presse, als ferner die Beilegung des zwischen Richard Wagner und der K. Hofbühne in Stuttgart schwebenden Konfliktes verlautete, von dem im zweiundzwanzigsten und siebenundzwanzigsten Briefe die Rede ist. Nähere Erkundigungen haben allerdings ergeben, daß diese Nachrichten zum mindesten verfrüht sind, daß nur ein erster Schritt zum Ausgleich erfolgt sei. Freuen wir uns aber auch darüber und hoffen wir, daß derselbe zu weiteren und noch viel ausgedehnteren künstlerischen Zugeständnissen führen werde.

Ein Punkt, der flüchtig im fünfundzwanzigsten Briefe (S. 271) anklingt, hat durch die Vereinigung hervorragender Bühnenkünstler zu einem „Deutschen Theater“ nach dem Muster des Theatre français eine ungeahnt rasche Verwirklichung gefunden. Mag dieser erste Versuch gelingen oder nicht, jedenfalls bedeutet er einen neuen Sieg des genossenschaftlichen Gedankens. „Est-il bon camarade?“ pflegt der Franzose bei der Frage nach den wünschenswerthesten Eigenschaften neuer Kollegen mit in die Wagschale zu werfen. Es wird eine Lebensfrage für das neue Unternehmen sein, daß auch darin unsere deutschen Schauspieler sich ihre Nachbarn an der Seine, deren wichtigste Institution sie nachahmen, zum Vorbilde nehmen!

Stuttgart, im Mai 1881.

Der Verfasser.

# Inhalt.

## An Frau Adele v. H.

### 1.

Erinnern Sie sich noch, verehrte Freundin, des Julinachmittags, als wir zusammen in Hackländers traulichem Sommerhaus am Ufervorsprung auf der Steinbank saßen, jenem lauschigen Plätzchen, wo man, selbst den Blicken der Vorübergehenden entzogen, doch alles so gut beobachten konnte, was auf der das Gut durchschneidenden Landstraße und was draußen auf dem herrlich hingegossenen See geschah? Wir waren zum Besuch von Starnberg herübergekommen, und drinnen im Hause hielt man Siesta . . . eine unergründliche, klare, traumhafte Ruhe lag über der einfachen Villa mit den hellgrünen Fensterläden, lag über dem Garten und den prächtigen, breitästigen Buchen, die den Platz, auf welchem man am großen runden Steintisch den Kaffee einzunehmen gewohnt war, in tiefen, geheimnißvollen Schatten hüllten. Es war eine behagliche, heitere, gottvergnügte Stunde. Noch sehe ich, wie hoch durch den dunkelblauen Sommerhimmel die schwanweißen, gigantisch aufgethürmten Wolken zogen, noch sehe ich den See in den kleinen flimmernden Wellen aufblitzen und höre ihr leises einwiegendes Murmeln, wie sie an den Strand rollend und aufschäumend zwischen den gezackten Felsstücken, womit der sorglich waltende und ausschmückende Hausherr seinen kleinen Seehafen garnirt hatte, das schmalkielige Hamburger Segelboot am Pflocke schaukelten und uns mahnen zu wollen schienen, wir sollten die schöne Stunde nicht versäumen und hinaussteuern, dem Hochgebirge, der Roseninsel zu.

Plötzlich Pferdegetrab auf der Landstraße, ein nahender Wagen, und vorbeifährt, von Schloß Berg kommend, König Ludwig II. Vor der Villa neigt er, wie es seine Gewohnheit war, aus dem

Fond der halbgeschlossenen Equipage sich vor und grüßt das Haus des großen Romanciers im Vorüberfahren, auch wenn er dort niemand sieht, der den Gruß erwidert. Wir freuten uns darüber, es zeigte dies eine warmherzige Schätzung der Kunst, der Künstler — wir sprachen von dem Idyll, das dieser Märchenfürst in stiller Zurückgezogenheit auf seinen Schlössern träumt, wir sprachen von der Welt des schönen Scheins, in der zu athmen ihm Bedürfniß ist, und von da war es nur noch Ein Schritt zum Theater. Wir unterhielten uns erst von des Königs Liebhaberei für die Bühne, und dann fesselte uns dieses Thema selbst mit den räthselhaft und dämonisch bestrickenden Ketten, die so leicht keinen, den sie einmal gepackt haben, wieder loslassen.

Das sollte ich ja an mir selbst erfahren! Denn als ich anfieng, Ihnen von der Hofbühne meiner Heimat zu erzählen und wie ich als Kind, dann als Jüngling, durch ungewöhnliche Umstände begünstigt, frühe schon von ihr die ersten, nieverlöschenden Kunsteindrücke empfangen — das war in den fünfziger Jahren — da meinten Sie, verehrte Frau, ich möchte mich doch daran machen, diese Eindrücke und so manches, was ich von diesem Theater und über dessen Angehörige wisse, niederzuschreiben. Ja, ich erinnere mich noch der Worte, die Sie im ferneren Gange des Gesprächs daran knüpften: „Solche Schriften haben nur Werth, wenn ihnen nicht, wie bei manchen „Komödiantenfahrten" und „Bühnenerlebnissen", die mehr oder minder geschickt verborgene Sucht zu Grunde liegt, nachdem die Bretter von des Verfassers Ruhm zu schweigen begonnen, das Papier von dem verhallten Beifall derselben und nebenbei noch von vielem Andern reden zu lassen. Diesen Schriften ist als gemeinsames Merkmal eigen, daß darin alle die Leute mit sämmtlichen Titeln und Ordensbändchen angeführt werden, mit welchen der Autor in Berührung zu kommen jemals so namenlos glücklich war . . . Noch weniger," meinten Sie, eine andere Seite der Sache beleuchtend, „sollte man aus dem Hasse eines kaltgestellten dramatischen Autors heraus zur Feder greifen und etwa dafür, daß man Stücke eingereicht, die zurückgewiesen oder wenn aufgeführt, nicht oft genug wiederholt wurden, Rache nehmen wollen!" . . . In manchen Publikationen wollten Sie die ausgeprägtesten Spuren dieser Dichter-Rancüne entdeckt haben — ach, liebe Freundin, unter welchen Verwünschungen wandelt

nicht ein Bühnenvorstand, der grausam so manchen Ein- bis Fünfakter zurückschickt und damit unzählige Unsterblichkeits- und Tantièmenträume grausam zerstört, zerstören muß! Ein zurückgesetzter Schauspieler ist oft gräßlich, aber unersättlich in seinem Blutdurst ist manch verkannter Bühnenschriftsteller. Feierlich wiederhole ich Ihnen, kein Schatten einer von mir verfaßten, von Intendantenhand „unterdrückten" oder gar hingemordeten Bühnendichtung stellt sich feindlich zwischen mich und jene, über die ich schreiben soll.

Sie lächeln? — Nun ja, noch andere Augen, als die Ihrigen, werden diese Blätter lesen, und wenn mancher so weltschmerzlerisch klagt, daß er unverstanden bleibt, so liegt dies in der Regel daran, daß er sich nicht deutlich genug ausgedrückt hat. Daher war diese Vorbemerkung nicht so ganz überflüssig, und wir wollen nicht vergessen, daß Lessing seine Hamburgische Dramaturgie mit den bedeutungsvollen Worten beginnt: „Es gibt immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken." So geschrieben im Jahre 1767 in Hamburg. Es sind hundert Jahre vergangen, seit der Vater der deutschen Theaterkritik gestorben ist, aber die Leute, welche er meint, sind noch immer nicht ausgestorben.

Nehmen Sie nun diese Blätter, an deren Entstehung Sie die Schuld tragen, mit Nachsicht an. Im Voraus möchte ich Sie bitten, erwarten Sie von mir, nach dem Vorbilde der ausgezeichneten, sehr detaillirten und umfangreichen Werke von Robert Proelß und Hermann Uhde,* nicht eine vollständige Geschichte, begnügen Sie sich vielmehr mit einem Skizzenbuche dieses Theaters, denn wahrhaftig, was ich Ihnen bieten werde, sind lose, bequeme Umrisse, mitunter vielleicht nur Crayonstriche — Gott gebe, daß nicht gar, bei der Massenhaftigkeit einschlägigen Stoffes, hin und wieder eine Karikatur mitunterläuft! Und vor allem imputiren Sie mir nicht die Absicht, in meiner Abschätzung der einzelnen Bühnendarsteller, ja der einzelnen Kunstepochen, mit päbstlicher Unfehlbarkeit eine Reihe von Dogmen aufstellen zu wollen, die ich als die allein richtigen

* Geschichte des Hoftheaters zu Dresden', von Robert Proelß, Das Stadttheater in Hamburg (1827—1877) von Dr. Hermann Uhde.

und maßgebenden hinstellen möchte. In keiner Kunst, in keiner Wissenschaft bleibt dem subjektiven-Ermessen ein schrankenloseres Gebiet überlassen, als beim Theater. Die Naturkunde mit ihren Disziplinen rechnet und beweist nach unumstößlichen Gesetzen: jeden Satz, den sie theoretisch aufstellt, ist sie im nächsten Augenblick praktisch zu erhärten im Stande. Bei den Künsten bietet die Architektur und Plastik mit ihrer meßbaren und greifbaren Formenwelt, ja selbst die Malerei mit dem festgebannten Reiz ihrer Farben, ihrem fixirten Spiel von Licht und Schatten, der objektiven Beurtheilung und Abwägung einen unendlich festeren Halt, als das in die Luft gezeichnete, in der Luft rasch sich verflüchtigende Momentbild des Mimen. Hier also gibt es immer nur annähernde, immer nur schwankende Abschätzungen. Im übrigen haben Sie, liebe Freundin, eine wahre Gespensterfurcht vor trockenen Daten und leeren Schemen, und wenn es mir gelingt, auch nur einige der vorgeführten Persönlichkeiten durch markante Striche zu zeichnen und ihnen Tropfen warmquellenden Blutes einzuflößen, so will ich gerne zufrieden sein. Daß ich Ihnen nur die einzelnen höchsten Spitzen in das Gesichtsfeld rücke, werden Sie ohne Weiteres billigen. Ein paar richtige Künstler, Originale aus des Schöpfers Hand, einschneidend charakterisiren, sie in Fleisch und Blut hinstellen, ist ja am Ende mehr werth, als ein ganzes Chaos Namen zusammenhäufen von all den Mittleren, Kleinen und Kleinsten, die einmal zu einem so vielgliederigen Organismus, wie ein Theater es ist, in Beziehung traten. Die letztere Behandlungsart macht so manche dickleibige Bücher mit der „Geschichte" irgend eines Theaters so schwerfällig, öde und unlesbar.

Ich hoffe, Sie werden jetzt den richtigen Maßstab anlegen und durch einen freundlich ermuthigenden Blick mir die letzten Bedenken hinwegzaubern.

Horch! Die Ouvertüre verklingt . . . Glocke des Inspicienten . . . der Vorhang hebt sich . . . welcher Schauplatz zeigt sich Ihnen? — Gestutzte Taxushecken, Bassins und springende Brunnen, eine lustig kichernde Gesellschaft im Garten, Puderperücken, Stöckelschuhe, Reifröcke, kokett dekolletirte Figürchen! Wir sind in der Zeit des Herzogs Karl. Hei, das war die Prachtausgabe eines deutschen Kleinstaatenfürsten im Genre der französischen Ludwige! Nach außen hin fehlte die Macht, die

politische Bedeutung, aber er entschädigte sich innerhalb der Grenzen seines eigenen Landes. Da hieß es bei ihm nicht: l'état c'est moi, sondern den Bourbon noch überbourbonisirend: la patrie c'est moi. Karl war ein hochbegabter, merkwürdiger Mann, in seiner Art fast ohne gleichen in der Geschichte. Man wußte nicht, war der Despot oder der Künstler mächtiger in ihm. Zu dem, was dieser Fürst eines Ländchens von damals etwa 600,000 Seelen sich zu jener Zeit in seinen Theatern schuf, verblaßt heutzutage die auf mitternächtige Separatvorstellungen angelegte Passion des Königs von Bayern und die tief in die Geheimnisse der Kostüm-, Beleuchtungs-, Requisiten- und Dekorationskunde hinabsteigende Impresario-Thätigkeit des Herzogs Georg von Meiningen, der an der Seite einer Bühnenkünstlerin diese Liebhaberei genährt hat. Freilich, die Zeiten sind anders geworden! Damals verschlang der Moloch, genannt Militarismus, noch nicht so unersättlich die Hilfsquellen des Landes; im Gegentheil, der Handel mit „uniformirten Landeskindern", von dem so ergreifend der alte Kammerdiener in Kabale und Liebe spricht, war für manchen Fürstenhof ein einträgliches Geschäft. Niemals, außer in dem alten Rom, hat der Staat so unbarmherzig wie in der Gegenwart die Individualitäten vernichtet; er braucht die Menschen für seine Armee und verlangt von ihnen Steuern, aber keine Gedichte, keine Theaterstücke, keine Musterbühnen.

Herzog Karl, grandios angelegt, lechzte in Bauwerken, in Schlössern und Palästen, die er hervorzauberte, in allen möglichen Schöpfungen der Kunst nach prunkenden Formen, nach künstlerisch-sinnlicher Ausschmückung der Welt, in der er athmete. Das Geld dazu nahm er, wo ers fand. In den ersten Jahrzehnten seiner Regierung verschlangen seine Theater Unsummen. Es klingt heute fast kulturkämpferlich, wenn man erfährt, daß dazu selbst der liebe Kirchenrath herhalten mußte. Keineswegs gab Karl sich die Mühe, dies dadurch zu motiviren, daß er auf die religiösen Feste und biblischgeschichtlichen Darstellungen des Mittelalters die Anfänge des deutschen Theaters zurückführte. In der herzoglichen Kirchenkasse war eher etwas zu finden, als in der Theaterkasse, und so wurde das ganze Orchester- und Gesangspersonal auf erstere angewiesen, wobei sie verpflichtet waren, bei der Kirchenmusik mitzuwirken.

Als einmal einem der würdigen Herren Kirchenrathspräsidenten die Sache zu bunt wurde und er Einwendungen wagte, entgieng er nur durch ein Abstandsgeld von 10,000 Gulden, die gleichfalls in die Theaterkasse flossen, einer peinlichen Untersuchung, wurde aber seines Amtes entsetzt.

Und welche Gagen zahlte der Herzog? — Da meint man immer, erst in unserer Zeit der Geldentwerthung seien die Ansprüche der Bühnengrößen ins Maßlose, sei der Gagenetat ins Ungeheuerliche gestiegen, während Herzog Karl allein seinem Balletmeister Vestris in kaum 18 Monaten eine Summe von etlichen 40,000 Gulden — nach dem damaligen Geldwerth eine geradezu fabelhafte Summe — zukommen ließ. Ja, im Archive des K. württembergischen Finanzministeriums befindet sich noch ein Aktenstück, welches von einer Reduktion des Theaterfonds, die der Herzog (1767) versuchen wollte, spricht, aber noch immer die folgenden Gehalte aufweist: Nicolo Jomelli, der Oberkapellmeister, früher an der Peterskirche zu Rom, jährlich 6100 Gulden nebst einer Gratifikation von 10 Eimern Ehrenwein und 20 Meß (Klafter) Holz und Fourage für zwei Pferde. Als der Maestro Heimweh nach Italien bekam und dorthin zurückreiste, bezog er eine jährliche Pension „vom herzoglichen Kirchenrath“ von 2000 Gulden. Dem Giusse Aprile 6000, Massi Giura 4000, Bonani und Cartoni je 2500, dem Violinvirtuosen Lolli 2000 Gulden jährlich u. s. w. Unter den Mitgliedern der Opera buffa figuriren in jenem „Reduktions-Etat“, der im ganzen eine Summe von einer viertel Million Gulden aufweist, Messieri und Rossi mit je 3000, die Rußlerin mit 2400 Gulden. Fast noch größere Summen verschlang das Ballet, welches der Herzog von dem berühmten Noverre, dem Reformator auf diesem Gebiete, einrichten ließ, indem er ihm einen Kontrakt auf 15 Jahre mit 6000 Gulden Gehalt für ihn und seine Frau bot, nebst 10 Eimern Ehrenwein, 20 Meß Holz, vierteljährlich 100 Gulden für die Kopiatur des Ballets, 130 Gulden Chaussüre-Gelder, freies Quartier in Ludwigsburg und auf der Solitude, wo abwechselnd mit Stuttgart gespielt wurde.

Der Herzog, welcher seine Künstler und Virtuosen aus aller Herren Länder sich verschrieb, wollte es auch in der Ausstattungspracht den Herrschern an der Seine gleichthun, er ließ die Ko-

stüme zum Theil von Bocquet, dem berühmten Kostümzeichner der Pariser Großen Oper liefern; derselbe mußte sogar auf Einladung des Herzogs alljährlich zur Zeit der Feste selbst nach Stuttgart kommen, um „den Lüstre“ der Vorstellungen zu erhöhen. Damals kam es wohl vor, daß man von Paris nach Stuttgart reiste, um prachtvolle Feste zu sehen, wie August Zoller deren eines beschreibt.* Der Herzog gab für ein einziges solches Fest oft eine Summe von 150,000 Gulden aus. Und während jetzt ganz Europa Figurinen aus Paris kommen läßt, ließ damals nach dem Zeugniß Zollers Bocquet Kostüme für die Pariser Oper in Stuttgart anfertigen, was deutlicher als alle Worte ausdrückt, was damals allein auf diesem Gebiet an den Theatern Karls geleistet wurde.

Wenn Sie fragen, Verehrteste, wo Herzog Karl den Keim zu den ausschweifend großartigen Theater-Ideen in sich aufgenommen hat, so weise ich Sie hinüber nach Bayreuth, nach dem ehemals so prächtigen Opernhause, das man noch heute jedem Fremden zeigt und das Richard Wagner zu seinem Ring der Nibelungen benützen wollte, ehe er sich entschied, das bekannte neue Haus für sein Bühnenfestspiel zu bauen. An der Seite der jungen Markgräfin von Brandenburg-Culmbach, der Nichte Friedrichs des Großen, war Karl einst der aufmerksamste Besucher der Bayreuther Opernaufführungen gewesen und es ergriff ihn neben der glühenden Lust an diesen Ergötzungen der unbändige Ehrgeiz, an seinem kleinen Hofe zu Stuttgart alles bisher an den großen europäischen Höfen auf diesem Gebiete Dagewesene zu überbieten. Die Markgräfin, seine erste Gemahlin, unterstützte ihn darin. Sie wissen, gnädige Frau, wie der Herzog in der Folge sie verstieß, und werden es ihm vielleicht nur deßhalb verzeihen, weil er die reizende, geistvolle Franziska zu ihrer Nachfolgerin erkor, sie, deren Bild in einem Schimmer ächter Weiblichkeit aus jener Zeit der französischen Unnatur und Zügellosigkeit herüberstrahlt.

Wunderbar, wie eine gewisse, freilich nur engbegrenzte Aehnlichkeit aufspringt zwischen Karl und Ludwig II.! Wie jener es liebte, in bizarr herrischem Eigensinn seine Schlösser, Solitude, Hohenheim, Monrepos und wie sie alle heißen, in

---

* Vergl. Lewalds Europa, Jahrgang 1837.

die Einsamkeit, fernab vom Menschenverkehre, zu stellen, ja wie er die uralte Stammburg der Grafen von Urach niederreißen ließ, um die Bausteine zu dem Jagdschloß Graveneck auf einem Höhenzuge der schwäbischen Alb zu gewinnen, so sehen wir den bayrischen König noch heute von der nämlichen Rokokolaune ergriffen, die ihn veranlaßt, hoch in die Abgeschiedenheit der Alpen und auf weltverlorene Inseln seiner Seen seine Schlösser zu bauen. Damit stimmt denn auch genau überein seine Vorliebe für alles, was aus dem Zeitalter Louis XIV. und Louis XV. stammt. Es gibt Menschen, die um etliche hundert Jahre zu spät geboren werden. Man kann sich des Gedankens nicht erwehren, wie noch ganz anders, auch in seinen Theaterliebhabereien, Ludwig II. von Bayern sich entwickelt hätte, wenn er, wie Herzog Karl, ein Zeitgenosse jener französischen Namensvettern gewesen wäre!

---

## 2.

Nur mit Mühe widerstehe ich der Versuchung, Ihnen über die Karlsschule und ihre einzelnen Entwicklungsstufen ein Bild zu entrollen. Sie würden sehen, wie mit aus der Theaterliebhaberei des Herzogs die stolze Akademie herauswuchs, die berufen war, den Ruhm der schon 200 Jahre zuvor gegründeten Eberhardina in Tübingen zu verdunkeln. Karl wollte für seine Bauten und deren malerische und plastische Ausschmückung, für sein Ballet, seine Oper und sein Schauspiel einen eigenen billigeren Nachwuchs unter Leitung jener trefflichen auswärtigen Meister heranziehen, die, wie wir gesehen haben, ihn so viel Geld kosteten. Der Plan war so übel nicht, und als bei dem Jahresfeste 1773 die Eleven Karls erstmals auf dem „Opernteater" eine französische Komödie, italienische Oper und Ballet „zur vollen Zufriedenheit Serenissimi" aufgeführt hatten,* ließ er eine förmliche Theaterschule gründen, die erste ihrer Art in Deutschland. Für die Ausbildung, die Karl seinen Zöglingen zu Theil werden ließ, mußten sie sich ihm Zeit ihres Lebens zu einer Art von Leibeigenschaft verschreiben, und außerdem behielt er sich als

---

* Vergl. Wagner, Geschichte der Hohen Karlsschule.

eigentlichstes Hoheitsrecht vor, ihnen „nach Größe, Geschicklichkeit, Konduite und Rang der Eltern“ selbst den künftigen Beruf anzuweisen. Diesem Umstande verdankt man unter Anderem den artigen Scherz, daß Dannecker, der Bildner der idealen Christusgestalt, ursprünglich zum Ballettänzer ausgebildet werden sollte. Aus der Karlsschule sind zwei Komponisten hervorgegangen, die in der Geschichte der deutschen Oper eine bedeutendere Rolle spielen, als gemeinhin bekannt ist: Johann Rudolf Zumsteeg und Christian Ludwig Dieter (auch Dietter geschrieben). Der erstere, ein vertrauter Freund und Jugendgefährte Schillers, sollte zuerst Bildhauer werden, durfte sich aber dann der Musik widmen und war der erste deutsche Komponist, der Balladen mit Klavierbegleitung schrieb. Herzog Karl hatte zu einer Zeit, wo an deutschen Höfen nur die fremdländische Oper in Flor stand, den Muth, die deutschen Werke seiner Karlsschüler aufzuführen und darin in gewissem Sinne bahnbrechend aufzutreten. Von Zumsteegs Opern waren die bedeutendsten: die Geisterinsel, Elbondokam und das Pfauenfest, von denen Dieters: Laura Rosetti, sowie in leichterem Genre der Irrwisch, Belmonte und Constanze, das Freischießen, der Luftballon, Elisinde, des Teufels Lustschloß &c. An Gelegenheitsarbeiten zu Hoffestlichkeiten war Dieter außerordentlich produktiv, überhaupt stand ihm die Gabe ungemein leichten und flüssigen Schaffens zu Gebote.

Als Herzog Karl älter wurde und an seinem fünfzigsten Geburtstag das berühmte selbstverfaßte Register seiner Sünden nebst dem Gelöbniß der Besserung von allen Kanzeln seines Landes hatte ablesen lassen, da vollzog sich in ihm jene Umwandlung vom Theater-Enthusiasten zum „Schulmeisterlein“, das ihm Schubart epigrammatisch höhnisch vorwarf. Und hier ist der Ort, eine Art historisches Vorurtheil zu berichtigen. In der Regel kennt man den Dichter der Fürstengruft nur als unversöhnten Gegner des Herzogs und verknüpft sein Ende durch einen herkömmlichen nexus idearum unlöslich mit dem Kerker des Hohenasperg, während doch der Herzog eine viel raffinirt grausamere, wenn auch scheinbar großmüthigere Strafe für den Federhelden ersonnen hatte: er berief ihn 1787 zur Leitung der Hofmusik und des „Kleinen Theaters“, verkümmerte ihm aber die Mittel und ließ ihn nicht frei schalten und walten, so daß

Schubart in einem Briefe aus damaliger Zeit bittere Klage führt, daß es ihm nicht gelinge, die Stuttgarter Bühne „zu einem Nationaltheater zu machen, und daß der Herzog sein Antlitz davon wende, wie von einer Gaunershöhle".

Ich bitte Sie, gnädige Frau, im Vorbeigehen festzuhalten, daß die ersten, noch erhaltenen Bearbeitungen Shakespearescher Stücke für unsere Hofbühne von dem Dichter Schubart herrühren mit Zugrundelegung derselben Prosaübersetzung des britischen Dichters, nach welcher auch Schröder in Hamburg diese Stücke für die Bühne herrichtete und bearbeitete.

Das heitere Lachen, das einst durch die herzoglichen Schlösser klang, die Triller der welschen Primadonnen verstummten, als Karl in den Armen seiner „Franzel" gestorben war. An Stelle des lustigen Künstlervölkchens, das er einst um sich geschart, schlichen allerlei unheimliche Pfaffen und Kuttenträger durch die verödeten Prunkgemächer seiner Residenzen. Der neue Herzog, Ludwig Eugen, hielt mehr auf Messelesen und auserlesenes Essen, als auf Kunst und Theater. Mit kaltem Federzuge dekretirte er die Karlsschule hinweg, die Lieblingsschöpfung seines Vorgängers, von der die Jesuiten — von feinem Spürsinn wie in allem — ihm zugeraunt: „sie wird im Geiste der Encyklopädisten geleitet". Allerdings glommen in ihr von den Funken, die den großen Brand der Revolution entzünden halfen; allerdings wurde in ihr, in ihrer halb militärischen, halb klösterlichen Zucht die grollende, potenzirte Rousseau-Stimmung herangezogen, die nach dem Untergang des Bestehenden und dem Anbruch einer neuen großen Zeit lechzte — die Stimmung, gnädige Frau, in welcher der genialste Schüler jener Anstalt, Friedrich Schiller, die gewaltige Cyklopen-Tragödie seiner Räuber schrieb.

Eines ist unbestreitbar: ein Hoftheater steigt und fällt mit der Gunst, mit dem Interesse seines Fürsten. Unter Karls Nachfolgern glich die Bühne einem ausgeblasenen Lichte und wahrlich, es ist kein Zufall, daß der Erste, unter dem sie wieder zu Glanz und Ansehen emporstieg, von Napoleon I. als „der geistvollste unter den Souveränen Europas" erklärt wurde. Sein Urtheil ist kompetent, denn er kannte sie ja so ziemlich alle. Der geistvollste unter den Souveränen Europas mußte auch ein Freund und Förderer seines Theaters sein. Fand doch der

korsische Weltbezwinger selbst, er, der sich den Luxus eines „Parterres von Königen“ gestatten konnte, später unter den Schrecken Moskaus Zeit, um die Urkunde für die Konstitution des Pariser Theâtre français zu diktiren — er, der Freund Talmas, der ihn lehrte, bei der Krönung 1804 in Notre-Dame Purpur und Krone zu tragen.

Ein interessanter Charakterkopf, dieser Friedrich von Württemberg, der, im Charakter seinem erlauchten Ahn Karl verwandt, seinerseits den Napoleon übernapoleonte. Der letztere hatte Friedrich zum Könige ernannt, worauf dieser die 300jährige Verfassung des Landes aufhob, sich selbst als die einzige gesetzgebende und vollziehende Gewalt einsetzte und vermöge der neuerhaltenen Würde sich eine Gewalt beimaß, wie der Empereur selbst sie nicht besaß. Die Schatten, welche von diesem Gesichtspunkte aus sich an die Erscheinung Friedrichs heften, verschwinden, wenn man in Betracht zieht, daß nur ein Mann wie er, energisch durchgreifend und oft gewaltthätig, im Stande war, mit den alten verrotteten Zuständen des Nepotismus in seinem Lande aufzuräumen und Neues, Lebenskräftigeres an deren Stelle zu pflanzen.*

Derselbe Fürst, der bei Vielen als ein Tyrann verschrieen war, zeigte mit Rücksicht auf sein Theater eine geniale Unbefangenheit, wie man sie nur selten trifft; er benahm sich wie ein Patriarch, und wenn es ihm auch da einfiel, zuweilen den aus dunklen Zorneswolken herabblitzenden Zeus zu spielen, so

---

* Als Napoleon am 20. Oktober 1805 in Ludwigsburg erschien, um persönlich mit dem damaligen Churfürsten Friedrich den Allianzvertrag abzuschließen, der Württemberg zur französischen Heeresfolge zwang, wurde ihm zu Ehren Mozarts Titus aufgeführt, mit Friedrich Decker in der Titelrolle, einem Karlsschüler, der zuerst zum Arzt bestimmt war, aber bei der ersten Leichenobduktion in Ohnmacht fiel und in der Folge für die Kunst bestimmt wurde. Er wirkte nicht nur als Tenorist lange Jahre am Hoftheater, sondern auch neben Vincenz und Weberling als Schauspieler und kam später an die Hofbühne in Mannheim. Napoleon wohnte an Friedrichs Seite jener Aufführung des Titus bei — mit steinern unbeweglichem Gesicht, während den Mitwirkenden das Herz angstvoll schlug, denn ein Versehen an diesem Abend, in Gegenwart des Kaisers, hätte Friedrich nicht nur mit dem bei ihm in solchen Fällen beliebten Schloßwachearrest, sondern selbst mit dem Hohenasperg geahndet.

war er doch leicht wieder versöhnt und verstand, wie alle bedeutenden Menschen, einen guten, ja sogar auch einen schlechten Spaß. So ist verbürgt, daß Friedrich sich einst höchlich darüber ergötzte, als die muntere Frau Fosetta ihn vollständig auf der Bühne kopirte: das Gesicht entsprechend zurecht geschminkt, das Haar zurückgestrichen und gepudert, den Zopf im Nacken, das dreieckige Hütchen, Rock, Weste, kurz das ganze Kostüm, wie der König es trug, in der Hand den hohen Stock. Von seiner Loge aus, im Angesicht des ganzen Publikums, klatschte der König seinem Ebenbild auf der Scene Beifall zu und freute sich herzlich über die frappante Maske, die einer seiner Künstlerinnen gelungen war.

Glauben Sie, liebe Freundin, daß heutzutage der Herzog Georg von Meiningen, der Theaterfreund par excellence, der einen Raritätenkasten aus seinem Theater gemacht hat, glauben Sie, daß er das in gleicher Weise hinnehmen, ja überhaupt gestatten würde? — Und man spricht immer so viel von unsern Fortschritten. Unduldsam und hart war Friedrich nur gegen den Adel, das Pfaffen- und Schreiberthum, die er von ihrer angemaßten Höhe herabstieß, um Gleichheit aller Unterthanen zu schaffen. In diesem Sinne war er Revolutionär. Derselbe Souverän, der eine Künstlerin, die sein Abbild auf die Bühne brachte, beklatschte, erließ ein Gebot, daß, wo immer ein Wagen ihm auf der Straße begegnete (und damals besaßen dergleichen meist nur die Adeligen), die Insassen aussteigen und dem vorüberfahrenden Fürsten ihre Ehrfurcht bezeugen mußten.

Trotz dem Herzoge von Meiningen war König Friedrich an seinem Theater nicht nur Regisseur und Arrangeur, sondern auch Intendant und — die verkörperte Kritik. Er verfolgte die Vorstellungen mit der Wachsamkeit des unnachsichtigsten Recensenten. Wehe dem Künstler, der die Sache nicht ernst nahm und nicht sein Bestes that! Er kümmerte sich um das kleinste Detail; so verlangte er eines Tages, als er aufmerksam den Violinisten seines Orchesters zugesehen hatte, dieselben sollten alle im gleichen Striche spielen, da sie doch die nämlichen Noten hätten. Man machte ihm klar, dies sei unmöglich, und er stand von seiner Forderung ab. Im Grunde war aber diese so ungereimt nicht, denn in unserer Zeit wurde bekanntlich der uniforme Bogenstrich für Orchester zuerst vom

Pariser Konservatorium ausgebildet und in Deutschland von dem wackeren Bilse durchgeführt. Sie erinnern sich, verehrte Freundin, von den Abenden im Berliner Konzerthause her, wie die Einheit der Bogenführung von Bilses Geigern nicht nur schön aussah, sondern unverkennbar auf den ebenmäßigen Fluß, die Bewegung und Glätte des Tonstücks rückwirkte. Auch bei den Straußschen Kapellen in Wien soll das gesammte Bogenquartett aus Einem Striche spielen und darin das Geheimniß des rhythmischen Reizes im Vortrag ihrer Tanzweisen liegen.

Ehe König Friedrich seine Loge betrat, durfte die Vorstellung nicht anfangen; das Orchester intonirte dann einen Tusch zu Begrüßung des Fürsten. Die Vorstellungen begannen damals Nachmittags 5 Uhr und durften nicht länger als 2½, bis höchstens 3 Stunden dauern, da der Hof um diese Zeit zu Nacht speiste. Zwei Hartschiere mit Hellebarden standen während der ganzen Zeit der Vorstellung auf der Bühne rechts und links vom Proscenium. Ehe Serenissimus die Hand zum Applaus erhob, durfte von den Zuschauern dies niemand wagen, höchsteigenhändig gab er das Zeichen — er war, wenn Sie wollen, in seinem Theater auch sein höchsteigener Chef der Claque. So wars schon unter Herzog Karl. Dieser hatte einst den berüchtigten Casanova aus dem Theater hinausweisen lassen, weil er sich erdreistete, Beifall zu klatschen, ehe Serenissimus die Hände dazu erhob.

Der Berührungspunkte zwischen Karl und Friedrich sind es gar viele. Die Prachtliebe des Herzogs lebte neu und verstärkt in dem ersten Könige wieder auf.* In der Residenzstadt herrschte eine zügellose Genußsucht. In der Führung eines schwelgerischen Haushaltes gieng des Königs Bruder, der Herzog Alexander, so weit, daß jener ihm die ernstesten Vorstellungen darüber machte. Große Summen wurden verschwendet und zuletzt ein Privatsekretär berufen, der die drängenden Gläubiger beschwichtigen, den Vermittler beim Könige machen, neue Kredite erschließen,

---

* Nur der Hofhalt Jerômes in Kassel, an den Napoleon die Tochter Friedrichs, die Prinzessin Katharina vermählte, kostete mehr Geld, als der in Stuttgart. Sonst zahlte Württemberg an Steuern mehr als irgend ein anderes deutsches Land. Vergl. Wilhelm Zimmermann: Geschichte Württembergs.

neue Mittel herbeischaffen sollte. Und wer glauben Sie, liebe Freundin, daß dieser herzogliche Privatsekretär war? — Kein Geringerer als Karl Maria v. Weber. Er muß wohl eine ziemliche Geschäftsgewandtheit besessen haben, als er, noch nicht 21 Jahre alt, 1807 seine Stellung in Stuttgart antrat. Aber die Wogen, welche er beschwören sollte, rissen ihn selbst im Strudel mit fort. Er führte das Leben eines flotten jungen Kavaliers, wurde Stammgast in den Trinkstuben der Offiziere, hielt sich Diener und Reitpferd und kultivirte, was wohl mit zum „Tone“ gehörte, Beziehungen zu den Damen des Theaters. Das aber schlug auch Funken aus seinen edleren Anlagen: der Verkehr mit den Sängerinnen bewog ihn zur Arbeit für die Bühne, indem er zunächst sein Singspiel Das stumme Waldmädchen zu einer Oper umgestaltete, welche er 1810 vollendete und Sylvana nannte; auch ließ er sich gelegentlich als Klaviervirtuose hören und dirigirte größere musikalische Aufführungen.

Inzwischen zog über dem Haupte des jungen Sekretärs sich ein schweres Unwetter zusammen. Es kam heraus, daß gegen hohes Lösegeld Militärpflichtige sich von der Konskription befreit hatten, und man brachte dies mit dem Sekretär des Herzogs Alexander in Verbindung. Er wurde verhaftet. Der König, welcher äußerst scharfe Militärgesetze erlassen hatte, verfügte eine strenge Untersuchung, welche kompromittirende Enthüllungen bis in die höchsten Kreise ergab und zur Folge hatte, daß Karl Maria v. Weber, der wohl für Höhergestellte gelitten hatte, seiner Haft zwar entlassen, aber mit Verbot des württembergischen Landes belegt wurde für alle Zeiten.

Er selbst kehrte nicht zurück, wohl aber sandte er aus der Fremde sein unvergängliches, im Herzen des Volkes forttönendes, frisches und freies Waldlied der Romantik, den Freischütz, der am 12. April 1822 in der Nebenstadt seinen Einzug hielt (zum Benefiz des Orchesters) und seitdem eine der beliebtesten Repertoireopern geblieben ist. Als Weber im Jahr 1810 Stuttgart den Rücken kehrte, als ein Verstoßener, da erwachte er aus dem Jugendtaumel, und mahnend, mit eherner Faust, pochte an sein Herz das Gewissen des Genius — er warf sein seitheriges verworrenes Leben hinter sich und sammelte in sich die Kraft, aus der Jugendthorheit in den Aether reinen künstlerischen Schaffens sich zu erheben. Er floh aus Amt und Stellung, aber auf dieser

Flucht hat er den Weg zu sich selbst, zu seiner Muse, zur Unsterblichkeit gefunden.

Der Plan zum Freischütz fällt schon in die nächste Zeit seiner Entfernung aus Stuttgart, als ihm an den Ufern des Rheins das Gespensterbuch von J. A. Apel in die Hände gerieth. Sofort entwarf er ein Scenarium, dämonisch gepackt von den Geistern dieses Stoffes. Aber glücklicherweise blieb dieser erste Entwurf unausgeführt, und erst als Weber 1817 in Dresden mit Friedrich Kind bekannt wurde (dieser lieferte den Text in zehn Tagen fertig), gieng er in künstlerischer Sammlung und Reife an die Gestaltung dieses Werkes. Im Juli 1817 schrieb er die erste, im Mai 1820 die letzte Note, indem er es, wie Mozart seinen Don Juan, mit der Ouvertüre abschloß. Am 18. Juni 1821 begann die Oper, welche gleich bei ihrem ersten Auftreten die Olympia des Musikgeneralissimus Spontini aus dem Felde schlug, von Berlin aus ihren Triumphzug durch die Welt und gelangte nach kaum einem Jahre in die Mauern der Schwabenstadt, um dort dauernden Wohnsitz zu nehmen.*

Nur kurze Zeit nach Webers Sekretär-Jahren in Stuttgart erscheinen dort zwei andere Komponisten, von denen der eine dazu berufen war, einst neben jenem einen Platz im Pantheon der Unsterblichen zu erringen, der andere, dem deutschen Männergesang eine Reihe der duftigsten Blüten zu spenden: Giacomo Meyerbeer und Konradin Kreutzer. Als reisender Virtuos auf dem Leppigschen Panmelodikon kam Kreutzer, damals 29 Jahre alt, nach Stuttgart, erwirkte die Aufführung seiner Oper Konradin von Schwaben und wurde zum Hofkapellmeister ernannt. Diese Stelle bekleidete er von 1812—16. In Stuttgart schrieb er drei Opern, die heute, wie die vielen übrigen, welche seiner fleißigen Feder entflossen, vergessen und begraben sind: Feodora, Alimon und Zaide, die Alpenhütte. Erst mit seinem 1834 komponirten Nachtlager that er den glücklichen Zug, der ihm bis zum heutigen Tage seinen Platz auf den deutschen Repertoires gesichert hat.

* Der Oberon (1826 zu London entstanden) kam hier erst am 10. April 1831 zur Aufführung, gleichfalls zum Benefiz des Orchesters. Die Euryanthe (schon 1823 erschienen) brauchte volle zehn Jahre, ehe sie (13. März 1833) Eingang bei uns fand, und verschwand dann bald wieder vom Repertoire.

Kreutzer war damals Kapellmeister am Josephstädter Theater in Wien. Im Jahre 1836 gab man das Nachtlager von Granada in Stuttgart noch als das zweiaktige Schauspiel von Friedrich Kind, welches erst später durch die Kreutzersche Oper verdrängt wurde.

Meyerbeer, wie Weber und Kreutzer ein bedeutender Pianist und als solcher in den meisten deutschen Städten konzertirend (1812—14), brachte im letztgenannten Jahre in Stuttgart eine komische Oper Abimelek oder die beiden Kalifen, auch Wirth und Gast betitelt, ans Lampenlicht,* ohne aber damit einen größeren Erfolg zu erringen, als zwei Jahre zuvor mit seiner ersten Oper Jephta in München. Der Schilderung einer späteren Epoche bleibt es vorbehalten, Ihnen zu erzählen, wie sehr der Maestro mit seinen nachherigen Werken in Stuttgart sich einbürgerte. Zwei Decennien später, am 12. Februar 1834, kam er zur ersten Aufführung seines Robert der Teufel nach der Rebenstadt zurück, und die Oper wurde in jenem Jahre acht Male mit steigendem Erfolg gegeben, für die damalige Zeit ein fast beispielloser Erfolg. Er hat unserer Bühne eine dauernde Anhänglichkeit bewahrt, und wir werden ihn in der Mitte des Jahrhunderts zurückkehren sehen, darauf bedacht, bei Verpflanzung seiner späteren Opern auf deutschen Boden den ersten Versuch damit in Stuttgart zu machen.

---

## 3.

Ist das Ihr Ernst, gnädige Frau? Sie verlangen, ich sollte noch weiter ausholen? — Sie sagen, von einem Theater, für das wir uns interessiren, wollen wir auch wissen, wie es in seiner frühesten Kindheit ausgesehen hat, denn nur so können wir uns sein Wachsthum, seine allmähliche Entwickelung, die Zeit seiner Blüte und so weiter recht lebhaft vergegenwärtigen. Und auch von dem Schauplatz, den es einnahm, möchten Sie etwas erfahren.

Nun wohl, ich will mich bemühen, Ihren Wunsch zu erfüllen. Halten Sie mir aber ja recht hübsch die Zeitabschnitte

* Vergl. Otto Gumprecht, Musikalische Charakterbilder.

auseinander! Ich führe Sie zurück ins Jahr 1571, ungefähr in dieselbe Zeit, als in England die Königin Elisabeth fünf Schauspielern das erste königliche Privilegium für eine ständige Bühne ertheilte, während das erste deutsche Theater zu Nürnberg im Jahre 1550 entstand. Wie J. D. G. Memminger in seiner 1817 bei Cotta erschienenen Schrift über Stuttgart erzählt, hatte „der Herzog Ludwig erfahren, daß Bürger von Waiblingen das Jüngste Gericht gar artig aufgeführt hätten, und traf hierauf die Veranstaltung, daß dieses Stück auf dem Markt in Stuttgart in einer hiezu errichteten Bude wiederholt werde, und zwar am Tag nach Ostern. Mitten im Stück brach das Theater ein; das Höllenfeuer griff um sich. Die Teufel flohen, und der hoch über dem Gerüst auf einem Thron sitzende Weltrichter schwebte in großer Gefahr zu verbrennen. Die Zuschauer lachten und liefen eilends davon." Drei Jahre nach diesem von einem Krach begleiteten Debüt, 1574, finden wir auf dem offenen Marktplatz von Stuttgart eine Anzahl „Burger", ehrbare Handwerker vereint zu einer dramatischen Aufführung. Man agirte „die Komödie Adam und Eva". In Bezug auf das Kostüm dürften wir also hier bei den allerersten Anfängen stehen, und es vergegenwärtigt einen eigenthümlichen Kreislauf der Bühnenschaustellungen, wenn wir daran denken, daß nach Verfluß von drei Jahrhunderten es oft genug in den Feerien, Ausstattungsstücken und Operetten den Anschein hat, als solle man, was das Kostüm betrifft, in die Zeit Adams und Evas zurückversetzt werden.

Neben jenen „Burgerspielen", die aus den ältesten Passions- und Fastnachtsspielen herauswuchsen, kamen die Schulkomödien in Aufnahme, und hier begegnen wir 1576 dem Namen des genialen Nikodemus Frischlin — des unglücklichen Dichters, der auf der Flucht aus der Feste Hohenurach auf den Felsen am Waldhange zerschellte und aus dessen Staub, wie eine schöne Sage erzählt, heute noch in jenen herrlichen Buchenwäldern die Nikodemusblume blüht. Er spielte im vorgenannten Jahre mit seinen Schülern im Lustgarten (heute die K. Anlagen) „die Komödie Rebekka", ein anderer Lehrer mit seinen Schülern die „Geschichte des Tobias". *

* Offenbar dasselbe Stück, welches nach Eduard Devrients „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" der Steinmetz Thomas

Die erste wandernde Truppe berufsmäßiger Schauspieler tritt im Mai 1597 auf. Es waren „engelländische Komödianten“, die während sieben Tagen am Hofe spielten und 300 Gulden erhielten. Von England und den Niederlanden aus verbreiteten sich bekanntlich diese Wandertruppen damals durch ganz Europa, und sie behielten die fremdländischen Namen, wenn sie auch zuletzt nur aus einheimischen Elementen sich zusammensetzten. Just in demselben Jahre, als in Stuttgart die englische Gesellschaft auftrat, wurde in London das Globus-Theater eröffnet, an welchem, wie an Blackfriars, Shakespeare Direktionsmitglied und Miteigenthümer war. Ja, eine Legende erzählt, als im Jahr 1603 Elisabeth dem Herzoge Friedrich von Württemberg — dem Goldmacher, der mehr als ein halbes Duzend unglücklicher Alchymisten aufknüpfen ließ — durch ihren Gesandten Spencer den Orden des blauen Hosenbandes übersandte und dieser eine Gesellschaft „ausgezeichneter englischer Musiker, Komödianten, Tragöden und Histrionen“ zu dem großartigen Hoffeste mitbrachte, das fortan jedes Jahr zur Feier dieses Ereignisses pomphaft wiederholt wurde, soll der Dichter des Sommernachtstraums selbst unter diesen gewesen sein, wofür einige Leute sogar die Beweise aus dem K. Archiv beibringen wollten, was ihnen aber sehr schwer werden dürfte.

Das Stuttgarter Theater, wie die Geschichte des deutschen Theaters überhaupt, zeigt uns, wie dasselbe, zuerst nur der Volksbelustigung, der Kirche und den Gelehrten zu Tendenzzwecken dienend, allmählich zu größerer Selbständigkeit emporwächst und zuletzt unter den Schutz der Höfe tritt. Die scenischen Aufführungen, welche von Spencers Botschaft her am württembergischen Hofe sich eingebürgert, geschahen bis zum Jahre 1625 durch eine „engelländische Kompagnie“ unter Mitwirkung von Hofangehörigen. Als im Jahr 1627 die Keime der italienischen Oper sich zuerst nach Dresden verpflanzten, wurde Stuttgart unter Herzog Eberhard III. eine der ersten deutschen Städte, wo deutsche Oper oder „singende Schauspiele“ zur Aufführung gelangten. Um den wackern Kapellmeister Samuel Bockshorn, oder wie er sich vornehm nannte,

---

Schmid mit seinen Genossen 1578 in Heidelberg vor dem Pfalzgrafen Ludwig aufführte.

Capricornus, versammelten sich Jahrzehnte lang in Stuttgart Künstler von nah und fern, und wie wir uns rühmen dürfen, in Stuttgart schon 1611 einen Eunuchen, ehe selbst der Pabst bei seiner berühmten Kapelle in St. Peter einen solchen hatte, besessen zu haben,* so hatten wir schon 1695 drei Sängerinnen, während anderwärts erst in den Jahren 1700—10 Frauen bei Aufführung größerer Musikwerke an Stelle der Knaben auftraten. Sie sehen, gnädige Frau, wir marschirten damals an der Spitze der Civilisation!

Die italienische Oper sollte auch in Stuttgart das deutsche Singspiel, welches unter Bockshorn und seinen Nachfolgern blühte, verdrängen. Ein Schüler Lullys in Paris, J. S. Cousser, der 1693 die italienische Oper in Hamburg eingeführt, wurde zum Oberkapellmeister berufen. Die Vorstellungen bei Hofe trugen noch vorwiegend den Charakter der mit Musik begleiteten Zauber- und Schäferspiele; vom recitirenden Drama, welches zuerst durch französische Schauspieler eingeführt wurde (Corneilles Cid, Polieucte und Les Horaces kamen unter Herzog Eberhard Ludwig zur Aufführung), treten die Spuren erst später auf, während Oper, Ballet, Feerie und Ausstattungsstück, zuweilen mit sehr künstlichen Maschinerien, sich im Vordergrund behaupten. Im achtzehnten Jahrhundert in die fürstlichen Treibhäuser der Rokoko- und Pompadourzeit versetzt, drohte der Theaterbaum zu verkümmern und zu verzärteln, bis Lessings kräftige Hand ihn heraussetzte an die frische freie Luft auf nationalem deutschem Boden.

Und was nun die Lokalfrage betrifft, so spielten, wie oben erwähnt, die Vorstellungen der Waiblinger, welche in Stuttgart das erste Komödienhaus besaßen, in einer Bretterbude, die der ehrsamen Stuttgarter „Burger“ auf öffentlichem Marktplatz, die der Lehrer mit ihren Schülern im Lustgarten. Bei der Vermählung des Herzogs Johann Friedrich mit der Markgräfin von Brandenburg fand eine dramatisch-musikalische Aufführung im Rittersaal des Alten Schlosses, andern Tags ein Nymphenspiel unter Verwendung schöner natürlicher Wasserkünste in dem oberen Saal des Neuen Lusthauses statt. Wir finden hier zum ersten Mal im Zusammenhang mit dem

---

* „Christoph Glettner, der den Diskant sang.“

hiesigen Theater eines Gebäudes Erwähnung gethan, das eigentlich ein Kapitel für sich verdienen würde, indem eine erste Autorität der Kunstgeschichte behauptet, es sei „ein herrlicher Bau gewesen, der weder in noch außer Deutschland seines Gleichen hatte".*

Denken Sie sich ein von vier Rundthürmen flankirtes, längliches Gebäude von bedeutenden Dimensionen, auf allen Seiten von einem gewölbten Säulengang umgeben, auf diesem ruhend eine Altane, zwei schöne Freitreppen an jeder Langseite. Im Erdgeschoß eine weite, mit Netzgewölben übersponnene Bassinhalle, worin lustige Wasser sprangen und den in den breiten Arkadengängen Wandelnden Kühlung spendeten. Diese Wasserleitung ließ sich auch für den oberen Saal des Lusthauses verwenden, welcher einen prächtigen Raum für große Festlichkeiten bot und in der Folge mehr und mehr für Theaterzwecke benützt wurde, bis zuletzt ein unbegreiflicher Vandalismus die feinen Säulen dieses Bauwerks zerbrach, das Haus zerstörte, um, mit Lübke zu reden, an seiner Stelle „ein ungewöhnlich häßliches Theater zu errichten", das, in seinem Innern ein unglückselig ineinandergeschachteltes Winkelwerk, heute auf dem Arche-Noah-artigen Aufbau von dem frühern Lusthaus nur noch die „Wetterhexe" als Windfahne behalten hat.

Am 14. März 1665 wurde aus Anlaß einer fürstlichen Vermählungsfeier „auf dem im neuen Lusthaus stehenden Theatro" gespielt. Zehn Jahre später wurde das ehemalige herzogliche Armbrusthaus zu einem Theater umgebaut, das 1690 den Namen „Ballet- und Komödienhaus" erhielt. Herzog Karl, in seinen großartigen Entwürfen nicht zufrieden mit dem von seinen Vorgängern Ueberkommenen, ließ 1785 seinen genialen Oberbaudirektor de la Guepière zur „Abänderung des schon 1750 errichteten Operntheatri im Neuen Lusthaus" schreiten, welcher der Bühne eine Tiefe von 18 Coulissen gab und das Theater mit der Benützung des gesammten Raumes zu einem der größten und glänzendsten Europas umgestaltete. Gleichzeitig wurde „zur Schonung des Opernhauses" das Komödienhaus von Teinach nach Stuttgart versetzt und zwischen dem Waisen-

* Vergl. Wilhelm Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance Band I.

haus und der Karlsakademie aufgestellt, wo es unter der Benennung des Kleinen Schauspielhauses am 1. Februar 1781 eröffnet wurde. Es hatte drei Galerien, bestand aber nur aus Fachwerk und brannte am 17. September 1801 vollständig nieder, wobei nebst einer Menge werthvoller Dekorationen die dort aufbewahrten Originalpartituren der Jomellischen Opern zu Grunde gegangen sein sollen. Unter Karl war sehr wenig Stabilität für seine Bühnen vorhanden. Wo er gerade residirte, dahin mußten dem galanten Herzog Kapelle, Sänger, Schauspieler und Ballet folgen. Mochte er in Ludwigsburg, auf der Solitude, in Hohenheim, Graveneck oder Teinach weilen, sein Theater-Generalstab mußte bei ihm sein. Mit fabelhafter Geschwindigkeit ließ er im Schloßgarten zu Ludwigsburg auf der Stelle des jetzigen Spielplatzes ein Opernhaus, das größte dieser Art in ganz Deutschland, herstellen. C. A. v. Schraishuon schreibt darüber: „Seine Dimensionen waren derart, daß ganze Regimenter zu Fuß und zu Pferd über die Bühne ziehen konnten, und die Pracht der Ausstattung des Zuschauerraumes ergibt sich daraus, daß alle seine Räume, Wände, Logen und Säulen mit Spiegeln bekleidet waren, was beim Reflex der Lichter einen zauberhaften Eindruck machte. Nach Wegzug des Hofs von Ludwigsburg im Jahre 1795 wurde das Haus geschlossen und fanden keine weiteren Vorstellungen mehr darin statt. Herzog Friedrich, der nachmalige König, ließ daher im Jahre 1802 das unnütz gewordene Gebäude abbrechen, um Raum für die von ihm projektirten Erweiterungen der Gartenanlagen zu gewinnen.“ An Stelle des abgebrannten Kleinen Theaters ließ im Jahre 1808 König Friedrich von dem ehemaligen Karlsschüler, Hofbaumeister Thouret wieder ein besonderes Haus für das Schauspiel in dem Redoutensaale errichten. Das Kleine Schauspielhaus hieß es im Gegensatze zum Großen Opernhause, dessen Umbau 1844—46 geschah und dem Theater seine heutige Gestalt gab.

Noch ist Eines aus der früheren Zeit zu erwähnen: im Jahre 1735 besaß Stuttgart das erste neuere deutsche Privat-Theater, indem ein gewisser J. D. Mayer vom Herzog die Erlaubniß erhielt, „mit denen anzunehmenden Komödianten deutsche Komödien spielen zu dürfen“. Mehrmals schwankte im Laufe der folgenden Regierungen das Stuttgarter Theater

zwischen einem Hof- und einem Nationalinstitut, bis es in den Jahren 1796—1801, von Hof und Staat verlassen, völlig der Privatspekulation anheimfiel. Damals hatten die fürchterlichen Nachwirkungen der ersten französischen Revolution alles Kunstleben vernichtet, die österreichischen und französischen Heere stritten oder vielmehr rauften sich in Württemberg, und Karls zweiter Bruder, Friedrich Eugen, wurde von einer Hand voll bürgerlicher Tyrannen, die mit den Landesgeldern in schändlicher Willkür hausten, gegängelt: die Zeit, welche eben der eisernen Faust eines Friedrichs bedurfte, um mit der alten Jammerwirthschaft aufzuräumen.

Es war unter Friedrich Eugens Regierung, als Goethe über das Stuttgarter Theater in seinen „Briefen aus einer Reise in die Schweiz" das bekannte wegwerfende Urtheil fällte. Ueber eine Aufführung des Don Carlos schreibt er unterm 1. September 1797: „Ich habe nicht leicht ein Ganzes gesehen, das sich so sehr dem Marionettentheater nähert, als dieses. Eine Steifheit, eine Kälte, eine Geschmacklosigkeit, ein Ungeschick, die Möbel auf der Bühne zu stellen, ein Mangel an richtiger Sprache und Deklamation in jeder Art des Ausdrucks irgend eines Gefühls oder höhern Gedankens, daß man sich zwanzig Jahre und länger zurückversetzt fühlt. Und was am merkwürdigsten ist, kein Einziger findet sich unter ihnen, der auch nur irgend zu seinem Vortheil sich auszeichnete; sie passen alle auf das Beste zusammen." Goethe gibt auch den Schlüssel dazu, warum eine Bühne, die unter Herzog Karl eine so unerhörte Blüte entfaltet hatte, in dieser Weise zurückgekommen war. „Der Entrepreneur Miholé," fährt er fort, „wird abgehen und ein neuer antreten, der aber die Obliegenheit hat, sowohl Schauspieler als Tänzer, die sich von dem alten Theater des Herzogs Karl herschreiben und auf Zeitlebens pensionirt sind, beizubehalten. Da er nun zugleich seinen Vortheil sucht und sich durch Abschaffung untauglicher Subjekte nicht Luft machen kann, so ist nicht zu denken, daß dieses Theater leicht verbessert werden könnte. Doch wird es besucht, getadelt, gelobt und ertragen." In dem Brief vom 11. September erläutert er dies noch deutlicher: „Es ist gewissermaßen ein Unglück, wenn das Personal einer besonderen Bühne sich lange nebeneinander erhält; ein gewisser Ton und Schlendrian pflanzt sich leicht fort, so wie man zum

Beispiel dem Stuttgarter Theater an einer gewissen Steifheit und Trockenheit seinen akademischen Ursprung gar leicht abmerken kann. Wird, wie gesagt, ein Theater nicht oft genug durch neue Kräfte angefrischt, so muß es allen Reiz verlieren; Singstimmen dauern nur eine gewisse Zeit; die Jugend, die zu gewissen Rollen erforderlich ist, geht vorüber, und so hat ein Publikum nur eine Art von kümmerlicher Freude durch Gewohnheit und hergebrachte Nachsicht. Das ist gegenwärtig der Fall in Stuttgart und wird es lange bleiben, weil eine wunderliche Konstitution der Theateraufsicht jede Verbesserung sehr schwierig macht."

Es ist, verehrte Frau, das Vorrecht der erlauchten Geister, daß ihre Worte Stand halten im raschen Fluge der Zeiten. Was Goethe damals äußerte, ist heute noch so frisch, als wäre es für unsere Tage geschrieben. Ich werde darauf zurückkommen. Mag noch eine zweite Wahrnehmung des Altmeisters aus jenen Briefen hier ihre Stelle finden. Er schreibt unterm 4. September: „Aus den brillanten Zeiten des Herzogs Karl, wo Jomelli die Oper dirigirte, ist der Eindruck und die Liebe zur italienischen Musik bei älteren Personen hier noch lebhaft verblieben. Man sieht, wie sehr sich etwas im Publikum erhält, das einmal solid gepflanzt ist. Leider dienen die Zeitumstände den Oberen zu einer Art von Rechtfertigung, daß man die Künste, die mit Wenigem zu erhalten und zu beleben wären, nach und nach ganz sinken und verklingen läßt ...." So sehen wir denn, welch ein Glück es für das Theater war, daß ein Mann wie Friedrich kam, der es trotz der unruhigen und kriegerischen Zeitläufte wieder kraftvoll emporführte.

---

## 4.

Gegen den Lebensabend Friedrichs erschien an der Stuttgarter Hofbühne ein Stern von hellem, weittragendem Lichte: Ferdinand Eßlair. Daß die heutigen Darsteller des Egmont, Tell und Posa es nicht gelten lassen wollen, mit Eßlair sei der „letzte Heldenspieler" hingegangen, finde ich begreiflich. Allein der Eindruck seines Spiels während seiner Blütezeit — und in

diese fällt sein Stuttgarter Engagement — muß ein unvergleichlicher gewesen sein. Eine Gestalt wie die der Nibelungenhelden, ein Organ gleich mächtig wie biegsam, und dazu der edle ideale Ausdruck in Sprache und Geberde, deren oberstes Gesetz die geläuterte Schönheit war.

An seine Wirksamkeit* (1814—1819) knüpft sich eine Geschichte, die ich umsoweniger übergehen darf, als sie einerseits seine hohe Auffassung der künstlerischen Dinge ins deutlichste Licht setzt, andrerseits aber uns leise hinüberleitet auf ein neues Thema meiner Darstellungen, welches, wie Sie sich bald überzeugen werden, einen maßgebenden Einfluß auf den Gang der Ereignisse gewann. Auch Stuttgart hatte, wie Weimar, seinen Konflikt wegen jenes Talents auf vier Beinen, das in dem Stücke Der Hund des Aubry eine so traurige Berühmtheit erlangt hat. Auf den Wunsch des Königs Friedrich sollte dasselbe unter Eßlairs Beihilfe in Scene gehen. Seine Antwort war, er könne in seiner Kunst mit den Leistungen eines Pudels nicht wetteifern.** Friedrich konnte furchtbar eigenwillig, hart bis zur Grausamkeit sein, aber in diesem Falle gab er nach, und das Stück wurde nicht aufgeführt. Wie anders in Weimar, wo der Unglückshund, welcher die Leiche des erschlagenen Aubry auszuschnüffeln hat, selbst die sturmbewährte, in der Geschichte einzig dastehende Freundschaft zweier Männer wie Goethe und Karl August eine Zeit lang in ernstes Wanken brachte und den Rücktritt des ersteren von der Leitung des Theaters zur Folge hatte. Warum? — Wie man weiß, weigerte sich Goethe, der Freundin

---

* Mit seiner zweiten Frau, der talentvollen Elise Müller, eröffnete Eßlair, der schon früher in Stuttgart angestellt gewesen war, wiederum am 28. August 1812 ein Gastspiel in den Räubern, wobei er den Karl Moor, sie die Amalia spielte. In Kabale und Liebe ließ er den Ferdinand und in Phädra den Theseus folgen, während seine Frau die Rollen der Louise und Phädra neben ihm innehatte. Später löste er bekanntlich diese Ehe, um mit der als Künstlerin wenig bedeutenden Frl. Ettmaier sich zu vermählen. Sein letztes Gastspiel in Stuttgart fällt in den Juni 1834, wo er noch den Nathan und Tell gab. Er blieb, von den schwersten Geldsorgen bedrückt, bekanntlich für seinen Ruhm zu lange bei der Bühne.

** In den mir zu Gebote stehenden handschriftlichen Aufzeichnungen finde ich später eine Aufführung des Hundes des Aubry am 4. Januar 1822 zum Benefiz der Marconi, also unter der Regierung König Wilhelms.

des Herzogs, der Schauspielerin Karoline Jagemann, welche die Aufführung des Hundestückes durchsetzen wollte, dieses Zugeständniß zu machen. Er widersetzte sich in diesem Falle Einflüssen, deren Beginn, Umsichgreifen und Wachsen Ihnen zu schildern, demnächst meine Aufgabe sein wird.

Wie unter Karl, so wurde auch unter Friedrich noch an verschiedenen Theatern gespielt (bis 1818), denn auch er liebte noch die öftere Abwechselung seines Aufenthaltsortes; wenig hätte gefehlt, und Ludwigsburg wäre zur ersten Residenzstadt des Landes erhoben worden. Wer heute auf der großen Route Wien-Paris die Eisenstraße zwischen Ludwigsburg und dem Hohenasperg fährt, bemerkt wohl selten in einer Einsenkung des welligen Terrains, versteckt fast in einer dichten Baumgruppe, das schon genannte Lustschloß Monrepos, das reizende Versailles im Kleinen mit seiner schönen, aus weitgebuchtetem See aufsteigenden Terrasse. An diesen Ort knüpft sich ein denkwürdiges Theaterereigniß, das nicht unerwähnt bleiben darf.

Auf der dortigen Bühne, welche im Hintergrunde gegen das freie Feld hin geöffnet und dadurch zu einem Tummelplatz für Fuß- und Reitertruppen zur festlichen Darstellung von Kampfspielen aller Art erweitert werden konnte, ließ Friedrich, als er nach Beendigung des Wiener Kongresses die Kaiser Alexander I. von Rußland und Franz I. von Oesterreich bei sich sah, Spontinis Ferdinand Cortez in aller Großartigkeit aufführen und blieb sich nur konsequent, wenn er — wie in seiner Art den Napoleon — so auch den Cortez überbot, indem er statt der von diesem nach Mexiko mitgebrachten 16 historischen Reiter ganze Schwadronen Kavallerie mit der Masse des Fußvolks gegen die Eingeborenen sich entfalten und kämpfen ließ.

Kurz nach diesem Besuche der hohen Gäste wurde Friedrich plötzlich vom Tode hingerafft und sein Sohn Wilhelm folgte ihm auf den Thron. Es ist mir für die ehrenfesten, vortrefflichen Gesinnungen dieses wackeren Monarchen stets ein besonders sympathischer Beweis gewesen, daß er, nachdem er feierlich die von seinem Vater aufgehobene Verfassung wiederhergestellt, „zur Eröffnung des Landtags" auf seinem Theater Freivorstellungen gab, so den Achill am 15. Januar 1820 und die Vestalin am 1. Dezember 1823. Er bewies dadurch, daß er die gewichtigeren Konzessionen an sein Volk freiwillig und frohen Herzens machte.

Wilhelm hatte von seinem Vater die strenge Energie des Charakters, die durchgreifende Thatkraft geerbt. An Genialität stand er ihm nach, an Heftigkeit und Starrsinn war er ihm fast überlegen. Kein Wunder, daß ihre beiden Naturen sich feindlich abstießen. Es kam zu den heftigsten Auftritten. Nur Eines sei hier erwähnt, was noch vor etwa einem Jahrzehnt, bei dem Tod der Wittwe des Kaisers Franz I. von Oesterreich, die Runde durch alle Zeitungen machte. Diese, eine geborene Prinzessin Charlotte von Bayern, war mit Wilhelm gegen dessen Willen, auf Befehl seines Vaters, vermählt worden. Friedrich hatte einst seinen Sohn auf offener Parade wegen Einer dienstlichen Angelegenheit so hart gerügt, daß dieser dagegen aufbrauste. Ein Schlag des Königs in das Gesicht des Kronprinzen war die Folge. Empört zog letzterer den Degen gegen den Vater und König. Nur die sofortige dringende Intervention der nächstverwandten Höfe wandte den Spruch des in solchen Fällen harten Kriegsgesetzes von dem Kronprinzen ab. Seit dieser Zeit aber vollzog Wilhelm die Befehle seines Vaters in blindem Gehorsam, und so führte er auch die Prinzessin Charlotte zum Traualtar. Mit dem ersten Schritt aus der Kirche trennte er sich aber wieder von ihr. Der Bruder der Beleidigten, der damalige Kronprinz Ludwig von Bayern, forderte ihren Gatten, doch brachte auch da die Verwendung befreundeter Höfe eine Beilegung des Duells zu Stande. Im Jahre 1814 wurde die Ehe auch formell wieder getrennt, nachdem Wilhelm in Gegenwart einer Kommission bayerischer und einheimischer Würdenträger, welcher der am bayerischen Hofe beglaubigte Nuntius sich anschloß, auf Ehre und Gewissen erklärt hatte, daß er nur durch den Willen seines Vaters und den Spruch des Priesters berechtigt gewesen sei, die jungfräuliche Prinzessin von Bayern seine Gemahlin zu nennen.

In der That, es waren rauhe und widrige Jugendeindrücke, die Wilhelm empfieng, und dies erklärt manches aus seinem späteren Leben, zu dem man sonst vergeblich nach einem Schlüssel suchen würde. Das wahre Glück fand er an der Seite Katharinas, der Großfürstin von Rußland, Wittwe des Prinzen Peter von Oldenburg, welche er 1815 beim Einzug der Verbündeten in Paris hatte kennen lernen und für die er eine tiefinnige Neigung faßte. Das Andenken dieser erlauchten

Frau lebt noch heute in einer Reihe von Stiftungen hochherziger edler Wohlthätigkeit fort und macht für immer ihren Namen zu einem der gesegnetsten in der Geschichte des württembergischen Regentenhauses. Aber schon nach drei Jahren hatte Wilhelm das Unglück, diese Frau zu verlieren. Er ließ für sie das alte Stammschloß der Grafen von Württemberg auf dem Rothen Berge abbrechen und an seine Stelle eine griechische Grabkapelle errichten, in welcher er selbst auch dereinst an Katharinas Seite ruhen wollte. Ihm blieb aber in vollster Rüstigkeit und Gesundheit nach ihrem Tode noch eine lange Lebenszeit zugemessen.

Für das Theater scheint Katharina weniger Vorliebe besessen zu haben, als für Schulen und Spitäler; vielmehr wurden nach dem Regierungsantritt und der Wiedervermählung Wilhelms Besorgnisse wach, der König bringe dem Institute, das eine Zeit lang ganz geschlossen war, durchaus keine Sympathien entgegen. Das bestätigte sich glücklicherweise nicht: er hatte einstweilen nur mit der Wiederherstellung der Staatsmaschine alle Hände voll zu thun. Zunächst erhielt Stuttgart ein „Hof- und Nationaltheater“, das unter das Ministerium des Innern gestellt, aus der Staatskasse erhalten wurde, während früher der König die ungefähr 100,000 Gulden betragenden Kosten für seine Rechnung bestritten hatte. Es scheint aber, daß der Staat, an dessen Hilfe heutzutage so viele, die ein Buch über das Theater schreiben, wie an einen unfehlbaren Zauberer appelliren, die ihm übertragene Aufgabe sehr bald satt bekam, denn die Stände drangen in den König, er möge den Tempel der Musen wieder auf seine Civilliste übernehmen, wogegen ihm diese um 50,000 Gulden erhöht wurde. Ein der Oberintendanz zur Seite gesetztes berathendes Comité wurde 1819 mit jener aufgelöst und die Leitung des Ganzen einem Direktor übertragen, der jedoch in administrativen Angelegenheiten mit der Hofkammer sich zu benehmen hat.

Sie wissen, daß es früher die Komödiantenmeister oder Schauspielerprinzipale, dann die geschäftsmäßigen Entrepreneurs waren, welche an der Spitze der Theater standen. Je mehr letztere in den speziellen Dienst der Fürsten traten und stabile Hofbühnen wurden, als desto natürlicher erschien es, daß man ihnen Kavaliere vom Hofe vorsetzte. Dadurch vollzog sich der

große und entscheidende Schritt, daß die Schaubühnen, nicht mehr blos auf die Nothwendigkeit eigenen Erwerbs gebieterisch angewiesen, als eigentliche Pflanzstätten der Kunst deren höhere Pflege auf ihr Programm zu schreiben hatten. Als das Muster eines für solche Stellung geeigneten Kavaliers kann in jedem Sinne Freiherr von Wächter gelten, den wir die Direktion von 1807 an mit kurzer Unterbrechung bis 1820 führen sehen, ein Mann von durchdringendem Verstande, großer Umsicht, gebildetem Kunstgeschmack und genügenden literarischen wie musikalischen Kenntnissen. Sowohl für die Oper als für das Schauspiel machte er ausgezeichnete Acquisitionen. Im Jahre 1819 berief er als Kapellmeister den damals 29jährigen Peter Lindpaintner, ein Talent und eine Arbeitskraft ersten Ranges, die nach allen Richtungen hin, expansiv und intensiv, wirkte. Sänger wie Wilhelm Häser und Johann Baptist Krebs, als Primadonna Karoline Stern,* führte er dem Mitgliederverbande zu, und für die damals noch gemischte Thätigkeit in Oper und Schauspiel gewann er den trefflichen Komiker Matthias Rohde, den Großvater des jetzigen Bonvivants der Münchener Hofbühne.

Bei Rohde einen Moment länger verweilen, heißt Ihnen einen Einblick eröffnen in den so unendlich verwickelten und dornenvollen Roman eines fahrenden Komödianten der damaligen Zeit. Aus Kassel gebürtig, Sohn eines dortigen Beamten, war er, wie das damals Sitte war, aus Liebe zur Schauspielerei dem Elternhause entlaufen und durchkostete als Mitglied einer Wandertruppe alle Freuden und Leiden des Komödiantenlebens jener Tage. Als einst auf einem Leiterwagen die Gesellschaft mit sämmtlichem Geschäftsinventar in Eßlingen angelangt war und daselbst ihre Zelte aufgeschlagen hatte, traf den Komiker das Unglück, seine Frau zu verlieren. Ohne Geistlichen und ohne Geläut, wie eine Selbstmörderin, wurde sie an der Kirchhofsmauer begraben. War sie ja doch nur die Frau eines hergereisten Komödianten! Rohde brachte dies in einem Extempore auf die Bühne und rief dadurch einen solchen Sturm hervor, daß die hohe Polizei ihm verbieten wollte, in

* Dieselbe, an welche Heinrich Heine, wie erst in den letzten Jahren ermittelt wurde, sein erstes im Druck erschienenes Gedicht gerichtet hat.

Eßlingen wieder aufzutreten. Aber zu König Friedrich war damals (1807) die Nachricht gedrungen, in der benachbarten Neckarstadt spiele ein Spaßmacher, über den man noch mehr lachen müsse als über Vincenz und Weberling, die beiden berühmten Buffos seiner Hofbühne. Er fuhr hinüber und engagirte ihn. Rohde zählte zu jenen Komikern mit durchaus tragisch angelegtem Naturell, von denen man im Leben nicht begreift, wie sie auf den Brettern solche Wirkung erzielen können: ein ächter Humorist, dessen Witzesflamme von dem Oele des Schmerzes genährt war. Nie hat er in Gesellschaft über einen seiner eigenen Witze gelacht. Indem er sie vorbrachte, blieb er in solch unerschütterlicher Ernsthaftigkeit, daß sie gerade dadurch so zündeten, weil ja alle Wirkung des Komischen im Herausspringen der Gegensätze beruht. Wie oft hat der an Magenschmerzen leidende Mann auf der Scene in der lustigsten Situation, wenn er flott zu bechern hatte, statt des Rebenblutes eine bereitgehaltene bittere Mixtur verschluckt, ohne daß die es merkten, die gerade über seine Ausgelassenheit sich amüsirten. Er war eminent musikalisch und rekrutirte aus seinen Freunden eine eigene kleine Liedertafel, die er jede Woche, des Sommers in seinen Garten, zu sich lud, und gar oft geschah es da, daß scherzhafte Gedichte improvisirt, von ihm gleich komponirt, die Stimmen herausgeschrieben und die noch nassen Notenblätter vertheilt wurden, worauf die gutgeschulten Sänger das kaum geborene Geisteskind glücklich ins Leben einführten. Er war übrigens unter Friedrich nur einige Jahre engagirt, gieng dann ab und kam erst 1816, gerade am Tage da der König starb (30. Oktober), nach Stuttgart zurück, wo er fortan lebenslänglich bis gegen Ende der dreißiger Jahre wirkte und eine Reihe typischer, noch heute in der Tradition unserer Hofbühne fortlebender Gestalten schuf, so seinen Bartolo im Barbier.

In die Zeit Wächters fällt das Engagement weiterer hervorragender Kräfte für das Schauspiel: an Stelle Eßlairs, der 1819 nach München abgieng, kam im Oktober dieses Jahres der hochbegabte August Wilhelm Maurer, ein Schüler und Mündel Ifflands, der in Berlin neben dem Meister gewirkt hatte. Maurer besaß als Held neben glänzenden äußeren Eigenschaften ein feuriges Temperament und ein gewisses Ungestüm, durch das er hinriß. Für unsere Bühne fand er aber den Schwerpunkt seines

Talentes erst später, als er in das reifere Fach übergieng, so daß ich mir seine nähere Schilderung für eine folgende Epoche vorbehalten muß. Dasselbe gilt von Eduard Gnauth, einem Rasseschauspieler von jener außerordentlichen instinktiven Begabung, wie die kargende Natur sie nur selten verleiht. In der Mitte des Jahres 1820 trat an die Stelle des Herrn v. Wächter der Vorstand der K. Privatbibliothek, Herr v. Lehr, ein vielseitig gebildeter Mann, der in den Fußstapfen seines Vorgängers weiterwandelte und bis Dezember 1829 als Direktor im Amte war, wo er aus Gesundheitsrücksichten zurücktrat.

Im ersten Jahrzehnt der Regierung König Wilhelms schien er nur für Oper und Ballet sich zu interessiren. Auf letzterem Gebiete geschah ein Engagement, das Erinnerungen an die schönste Zeit von Herzog Karl zurückrief. Hatte dieser in Vestris und Noverre die ersten Balletmeister seiner Zeit besessen, so wußte Herr v. Lehr einen Mann heranzuziehen, der später gleichfalls unter die ersten seines Faches gezählt werden sollte: Philipp Taglioni. Er kam im Winter 1824 mit seiner damals 19 Jahre zählenden Tochter Marie und seinem 16 Jahre alten Sohn Paul nach Stuttgart, wo der letztere zum ersten Mal die Bühne betrat.* Der König räumte in seinem Residenzschlosse einen seiner Säle zu den Proben ein und Vater Taglioni begann eine Reihe jener Ballete einzustudiren, durch welche er in der Folge die Künstlerfamilie seines Namens zu europäischem Ruhme führte. Die bezaubernde Marie flatterte bald wieder von dannen und errang 1827 in der Pariser Großen Oper, später in Berlin und Petersburg sensationellen Erfolg. Auch ihr Bruder Paul machte rasch Carrière und gründete später in Berlin das moderne große Ausstattungsballet, das mehr durch schimmernde Pracht der Dekorationen und Kostüme, sowie durch Massenbewegung auf der Scene seine Wirkung suchte, während es unter Hoguet noch mehr durch Humor und charakteristische Vertiefung, sowie durch phantasievolle Erfindung und Anordnung geglänzt und größeres Gewicht auf die Mimik gelegt hatte. An die Thätigkeit Taglionis

* Philipp Taglioni debutirte in Stuttgart am 30. November 1824 mit seiner Tochter Marie in dem Ballet Das Erwachen der Venus. Unter den von ihm später für die Hofbühne komponirten, zahlreichen Ballets erlebten Jocko, der brasilianische Affe, wozu Lindpaintner die

in Stuttgart knüpften sich übrigens heftige Kämpfe, da widerstrebende Balleteinflüsse um die Herrschaft rangen. Was den Tanz, den er einführte, selber betrifft, so waren aus der alten Schule des Herzogs Karl noch manche Fachgenossen da, darunter Johann Georg Jobst,* königlicher Hoftanzmeister, denen die freien, degagirten Bewegungen, die hüpfenden, springenden, mit großem Elan geschnellten Pas der neuen Taglionischen Tanzweise ein Greuel waren gegenüber dem strenggemessenen, steifzierlichen, aber allerdings vornehmeren Menuetstil aus der Rokokozeit. Natürlich hinderte dies nicht, daß das sinnlich Blendendere beim Publikum großen Anklang fand und das Einfachere verdrängte, wie dies in der ganzen Entwickelungsgeschichte, welche Oper und Ballet seit den zwanziger Jahren genommen haben, in deutlichen Abstufungen bis auf den heutigen Tag sich verfolgen läßt.

Unter König Friedrich bestand in Stuttgart eine Theaterschule, die unter mannigfachen Modifikationen bis in die neuere Zeit herüberreichte, zu Friedrichs Zeit aber im Waisenhause sich befand. Es wurde darin den Kindern unbemittelter Eltern Gelegenheit gegeben zu ihrer künstlerischen und allgemeinen Fortbildung. Knaben und Mädchen wurden in der Musik, in Sprachen, körperlichen Uebungen aller Art, besonders dem Tanz, in der Mimik und Deklamation unterrichtet. Aus diesem Institut erwuchsen dem hiesigen Theater nicht nur für Orchester und Chor tüchtige Kräfte, wie z. B. Friedrich Siber, die Brüder Schuncke u. A., sondern auch Solisten: in erster Linie der Baritonist Gustav Pezold, der über eine mächtige und höchst umfangreiche Stimme gebot, Louise Ritter, welche sich später mit dem ebenfalls aus dieser Schule hervorgegangenen, talentirten Korrepetitor Friedrich Schmidt vermählte, Fräul. Ahles,

---

Musik schrieb (12. März 1826 erstmals aufgeführt), sowie Die Weinlese die meisten Wiederholungen.

* Dieser Träger eines in Stuttgart hochangesehenen Namens stammte laut Wagners Geschichte der Karlsschule aus Untertrauenbach in Bayern, war 1770 geboren und als Sohn eines Grenadiers bei Augé im Jahre 1770, zwölf Jahre alt, in die Karlsschule gekommen, wo er 1781 als Theatertänzer ausschied und später Solotänzer und Balletmeister wurde (gest. 1829). Sein Sohn war der spätere Geh. Hofrath Friedrich Jobst, der Gründer eines weithin bekannten Droguengeschäftes.

Lortzings, sodann der erst vor kurzem verstorbene Bassist Kunz, der Schauspieler Braun und andere mehr. Ausläufer dieses Instituts zum Unterricht in Gesang und der dramatischen Kunst erstreckten sich bis in die Gallsche Periode.

Frau Ritter-Schmidt begann ihre Thätigkeit am Stuttgarter Theater fast mit dem Jahrhundert, und die noch immer lebhafte, muntere und bewegliche Frau, welche zuerst als Kind auf diesen Brettern tanzte, dann die Soubrettenschürze trug, hierauf ins Fach der sentimentalen Liebhaberin übergieng (sie spielte unter Anderem das Gretchen in Faust) und schließlich eine vorzügliche komische Alte wurde, ragt aus jener verklungenen Zeit des ersten Königs von Württemberg in unsere Gegenwart fast wie ein Wunder herein. Noch immer ist sie, die Einzige aus jener Zeit, an unserer Hofbühne thätig, nachdem sie im Jahre 1874 ihr sechzigjähriges Dienstjubiläum als Bärbel in Dorf und Stadt gefeiert hat. Wenn wir sie, wie im Sonnwendhof, noch heute zuweilen eine alte Haushälterin spielen sehen, ergreift uns aus ihrem Spiel ein Gemüthston so warm und so herzlich, daß man sich seltsam im Innersten bewegt sagen muß: es war doch kein leerer Wahn mit der „guten alten Schule".

Pezolds Blütezeit als Sänger fällt in die zwanziger und dreißiger Jahre; später wurde er, bis an die sechziger Jahre, im Schauspiel verwendet. Als eine Koryphäe aus Friedrichs Zeit glänzte noch immer Krebs, der wunderbar ausgestattete Sänger, welcher, obschon eigentlich Tenorist, doch solch phänomalen Stimmumfang besaß, daß er in Kassel an drei aufeinanderfolgenden Abenden den Tamino, den Don Juan und den Sarastro sang. Zu seinen Marotten gehörte das Gesangsunterrichtgeben, das er bei seinen Bekannten „zum Vergnügen" betrieb. Ewig experimentirend mit der eigenen Stimme, wodurch er sie vor der Zeit aufrieb, stellte er sich bei den andern auch in der Regel das Problem, aus einer Mittelstimme einen Tenor hinauf- oder einen Baß hinunterzuschrauben, wobei denn die Stimmen bald glücklich in Scherben giengen. Krebs verabschiedete sich von der Bühne im Jahre 1823 in einer zu seinem Benefiz stattfindenden Vorstellung des Achilles und fungirte als Regisseur der Oper noch bis in die vierziger Jahre. Mit ihm in ein eigenthümliches Verhältniß trat der durch seine klassischen Darstellungen des alten Fritz bekannte Miedke, der schon neben

Eßlair Väter gespielt hatte und bis Anfangs der dreißiger Jahre in diesem Fache, dessen Erbfolge dann an Maurer übergieng, thätig war. Miedke mußte immer schöne Frauen um sich haben, verheirathete sich heute und löste morgen ein Band, um übermorgen ein anderes zu knüpfen. Was aber mit den vielen Kindern anfangen? — Sie selbst aufziehen, dazu war er der Mann nicht. Er kam nach Art des Corvinschen Hungerpastors, aber diesen noch in seinem System überbietend, auf die Idee, die Kinder an andere edle Menschenfreunde abzutreten. Mit der Zeit verlor er darüber jedwede Kontrole. Einst, im Jahre 1835, konzertirte in Stuttgart eine italienische Sängerin mit großem Erfolg und stellte sich ihm — als seine Tochter vor. „Gott," sagte der seltsame Mann, „die hatte ich ganz vergessen!" — Auch seinen Kollegen Krebs beglückte er mit einem seiner Söhne, den dieser an Kindesstatt annahm und, indem er ihm den eigenen Namen gab, heranzog. Er hat seinem Erzieher und zweiten Vater alle Ehre gemacht, denn er wurde später Hofkapellmeister in Dresden. Seine Tochter, die Pianistin Mary Krebs, hat seinen Namen in der Künstlerwelt zu neuem Ruhme erhoben.

Mit dem alten Krebs um die Sängerkrone wetteiferte der schon genannte Häser, von dessen Koloraturen, insbesondere seinem vollendeten Triller, noch heute jeder schwärmt, der ihn einst gehört. Er sang hohen Baß und verband mit prächtiger, metallreicher, vom tiefen E bis zum G der dritten Oktave reichenden Stimme ein durch und durch nobles Spiel. Seine Blütezeit erstreckt sich vom Jahre 1813 bis Beginn der dreißiger Jahre, wo er allmählich auf die kleineren Rollen in Oper und Schauspiel, sowie auf den Konzertgesang sich zurückzog. Er trat im Jahre 1844 in den Ruhestand und erreichte ein Alter von 85 Jahren (gest. 1867). Von Grund aus musikalisch, spielte er als gewandter Klavierspieler alle Klavierauszüge und las ohne Anstrengung Partituren. Bei ihm hieß es nicht, wie das heutzutage bei der herrschenden Styllosigkeit und Verwilderung unseres Operngesangs üblich ist, geschwinde eine Anzahl Parthien einlernen, dann damit heraustreten, um möglichst rasch zu glänzen und den klingenden Lohn einzuernten. Häser war langsam und systematisch in seiner Kunst ausgebildet worden, der zu dienen ihm auch weit länger vergönnt war, als dies heute bei unseren raschvergehenden Tagesgrößen der Fall ist. Er machte sich durch

zahlreiche Gastspiele zu einer Notabilität des Gesanges. Als Beweis seiner vielseitigen Bildung gelten auch seine zahlreichen literarischen Arbeiten. Er hat nicht nur einige Bühnenstücke selbst verfaßt, andere aus dem Italienischen übertragen, sondern er übersetzte eine Anzahl klassischer Dramen vom Deutschen metrisch ins Italienische: Schillers Don Carlos, Goethes Iphigenie, Tassos Die Geschwister, ferner Oehlenschlägers Correggio, Houwalds Bild, Raupachs Tod Tassos und viele andere, ja er schrieb eine tragedia originale in 3 atti: La Grecia liberata. Auch zu Operntexten, wie Lindpaintners Vampyr, Sicilianische Vesper, Marschners Templer und Jüdin, besorgte der sprachgewandte Mann die italienische Uebersetzung für den Klavierauszug.

Im Jahre 1822 kam als Tenorist Hambuch, ebenfalls ein trefflicher Sänger, mit hoher Tenorlage, der schon 1834 starb, aber heute bei alten Leuten, die unser Theater aus jener Zeit kennen, gleichfalls unvergessen ist. Auch der Bassist Dobler, der im Mai 1825 mit dem Sarastro debütirte und engagirt wurde, gab für das damalige Ensemble der Oper eine gewaltige Stütze und blieb eine solche bis Anfangs der vierziger Jahre.

Und wenn Sie mich nach den Sängerinnen, die Herr v. Lehr dem Personale zuführte, fragen, so treffen wir da auf wiederholten Gastspielen 1822 und 1825 Katharina Canzi, welche im Jahre 1827 in dauernden Kontrakt trat. Sie sang ächte Koloraturparthien wie die Rosine im Barbier mit großer Bravour, aber auch in Rollen wie die Zerlinen in Don Juan und Fra Diavolo war sie allerliebst. Ein italienischer Impresario hatte das junge Mädchen für seine Rechnung ausbilden lassen und dafür war sie ihm tributpflichtig, bis sie sich endlich im Jahre 1829 durch ihre Heirat mit Ludwig Wallbach, der an Maurers Stelle die jugendlichen Helden und Liebhaber übernahm, von jener Fessel befreite. Noch jetzt lebt Frau Wallbach-Canzi, längst der Bühne entrückt, als altes Mütterchen in Stuttgart, während ihr Sohn Louis, der talentvolle Liederkomponist, noch an der Hofbühne angestellt ist.

Im März 1823, demselben Jahre, in welchem am 22. November Franz Liszt als zwölfjähriger Knabe die Stuttgarter musikalische Welt durch sein Kavierspiel bezauberte, gastirte als Isabella in der Italienerin in Algier Frau v. Pistrich, geb. Hornick, eine ächte Wiener Soubretten-Natur, mit hübscher

Stimme und anmuthigem Talent ausgestattet, dabei leichtlebig, übermüthig, unbesonnen und göttlich schwatzhaft. Sie sollte zu denen zählen, von welchen Lady Milford sagt: „Sie alle erlebten ihren Tag — ich sah sie neben mir in den Staub sinken ...“ Kurze Zeit vor dem Rücktritt des Herrn v. Lehr erschien die Milford, die ich meine, an der Bildfläche.

---

5.

Es war im Jahre 1827, Mitte Februar, und so kalt, daß an zwei Theaterabenden nicht gespielt wurde,* als ein Tenorist aus München zum Gastspiel kam, der zu einigen Kolleginnen äußerte: „Nach mir kommt eine Schauspielerin aus München, so was Schönes habt ihr nie gesehen!“

Amalie v. Stubenrauch — denn sie wurde in dieser Weise angekündigt — hat später oft in vertrautem Kreise erzählt, wie sie beim Hereinfahren durch das Königsthor gar bittere Thränen vergossen habe, in dumpfer Beklemmung darüber, was ihr in der fremden Stadt wohl alles bevorstehe. Sie hatte keine Ahnung, welchen Einfluß sie daselbst gewinnen, wie ganz seltsam ihr Schicksal dort sich gestalten sollte. Am 7. März begann sie ihr Gastspiel als Jungfrau von Orleans, worauf sie noch die Elsbeth in den drei Wahrzeichen, die Ahnfrau und die Preziosa folgen ließ. Zwanzig Monate später, am 7. November 1828, trat sie als Olga in Raupachs Isidor und Olga in festes Engagement: der Ring war eingesprungen, welcher auf einen Zeitraum von 36 Jahren die Verkettung unserer Theatergeschicke bedeuten sollte.

Nur kurze Zeit nachher trat in den Personalverband Karl Seydelmann, der, damals 34 Jahre alt, von Darmstadt nach Stuttgart kam und sich am 1. April 1829 als Carlos

---

* Die Kälte betrug 20—24 Grad. In den zwanziger Jahren war öfters keine Vorstellung wegen der Kälte, so am 30. Januar 1826 und am 18. und 19. Februar 1827. Am 28. Januar 1830 stieg die Kälte bis auf 25 Grad und es wurde zwölf Tage lang, bis 9. Februar, nicht gespielt.

in Clavigo und Koch Vatel in Ehrgeiz in der Küche einführte, denselben Rollen, mit denen er später sein epochemachendes Gastspiel in Berlin inaugurirte. Es begann für das Stuttgarter Hoftheater ein Zeitabschnitt von etwa zehn Jahren, in welchem es, was das Schauspiel betrifft, von keiner andern deutschen Bühne erreicht, geschweige übertroffen wurde.

Im Dezember jenes Jahres trat Herr v. Lehr zurück, und Graf Karl v. Leutrum-Ertingen wurde Intendant — so lautete jetzt die Charge. Zu seinem Ruhme muß gesagt werden, daß jene Glanzzeit unseres Schauspiels fast genau mit seiner Amtsthätigkeit begann, obschon dies neben seinen nicht zu bestreitenden Verdiensten der gleichzeitigen Einwirkung einer Reihe von günstigen Umständen zuzuschreiben ist. Die Gruppirung des Personals gestaltete sich mit Seydelmanns Eintritt sofort ausnehmend glücklich. Gnauth, der zuvor alles, was sich irgend in das Charakterfach ziehen ließ, gespielt hatte, heute in der Posse, morgen in der klassischen Tragödie, mußte jetzt die scharfen pathetischen Rollen an Seydelmann abgeben. Maurer, für den Wallbach eintrat, kam in sein eigentliches Fahrwasser, indem er die Väter und humoristischen alten Bonvivants übernahm. Ach, dieser Maurer, er bleibt mir einer der unvergeßlichsten Typen aus der Bretterwelt! Noch sehe ich ihn leibhaftig vor mir, im rundgeschnittenen Frack mit blanken Knöpfen, Lackstiefeln und hellen Beinkleidern, die durch Stege ganz straff gespannt waren, so daß die bei ihm in späteren Jahren eingetretene säbelartige Krümmung seiner Beine sich wunderlich genug markirte. Er hielt dies für sehr nobel, und sein Grundsatz war: wer auf der Bühne vornehme Gestalten darzustellen hat, muß sich in seinem ganzen Leben darauf einrichten. „Wie kann ich," rief er oft emphatisch, „auf der Bühne mich als Kavalier benehmen, wenn ich den Frack nur trage wie ein Bedienter des Sonntags ein Paar neue Handschuhe?" — Das hohe Beispiel seines Lehrers Iffland blieb auf ihn bestimmend und maßgebend. So hinreißend schön sagt dieser in seinen Fragmenten zur Menschendarstellung: „Das sicherste Mittel, ein edler Mann zu scheinen, ist, es zu sein," und ein Gleiches galt ihm auch von dem feinen Anstand auf der Bühne.

Ich kam als Knabe in früher Kindheit zuweilen zu Maurer ins Haus. Wie alle bedeutenden Schauspieler war er als

Mensch von unergründlicher Gutmüthigkeit. Einmal im Sommer, als die Sonne glühende Pfeile herabschoß, waren vor seiner Wohnung, als ich vorbeigieng, Holzspälter auf der Straße an ihrer harten Arbeit. Plötzlich fliegt oben ein Fensterladen auf, es erscheint das breite, dunkelgeröthete, kreuzfidele Gesicht des Alten, und mit seiner Stentorstimme ruft er hinter sich zu jemand ins Zimmer: „Donnerwetter, da sieh her, wie die armen Kerle sich abplagen bei der unsinnigen Hitze. 'S ist 'ne Schande, wie gut wirs dagegen haben!" Sprachs, verschwand und kam wieder mit einer Kiste Cigarren, in welche er etliche Male tief hineingriff und wohlthätig wie die Fee im Märchen von dem edlen Kraute, das er rauchte, mit vollen Händen auf die Straße hinabstreute.

Auf der Bühne stand ihm der Ausdruck der aristokratischen väterlichen Würde, des schweren resignirten Kummers ebenso zu Gebot, wie der übersprudelnder Heiterkeit. Durch sein jubelndes Lachen bethätigte er die Lehre von den Reflexbewegungen, lange ehe die neuere Naturwissenschaft sie entdeckte. Wenn Maurer auf der Bühne lachte, riß er die Andern unwiderstehlich mit fort, und wie oft habe ich König Wilhelm, der rechts ganz nahe der Bühne in seiner Prosceniumsloge saß, in Maurers Lachen gleich lebhaft einstimmen sehen! Seine Rollen im ernsten Genre standen aber nicht minder hoch: ich nenne nur seinen Oberförster in den Jägern, seinen Shrewsbury und seinen General Morin.

Eine ebenso reichbegabte Schauspielernatur, im Grundzug aber total verschieden, war Gnauth, er der Bourgeois, jener der Aristokrat. Als Zögling des Nudschen Kinderballets war er mit diesem „auf Kunstreisen" herumgezogen und pflegte oft zu erzählen, er habe das Schreiben gelernt, indem er mit einem Zündhölzchen die Buchstaben auf seine staubigen Kniehosen einkratzte.* Es gibt eine Art von Humor, den man

* Das gieng ihm sein Leben lang nach. Bei Karl Grunert fiel mir einst das Rollenheft des Franz Moor in die Hand. Was knüpft sich nicht alles an solche losezusammengeheftete, gänzlich verblichene, vergilbte und zerknitterte Blätter, was spricht nicht alles aus diesen Notizen von allen möglichen Handschriften, übersät mit räthselhaften Zeichen und Merkmalen! Man könnte ein ganzes weitgreifendes Stück Theatergeschichte an der Hand eines einzigen solchen Heftes schreiben. Da

den schmunzelnden nennen kann. In der Darstellung von Charakteren, bei denen mit behäbigem Phlegma eine hinterlistig lauernde, boshafte Schlauheit sich mischt, war Gnauth geradezu ein Genie. Diese unvergleichliche, gottergebene, heimtückische Gelassenheit in seinem Patriarchen, wenn er die Worte sprach: „Thut nichts, der Jude wird verbrannt.“ Diese spitzbübische Gutmüthigkeit des Wirthes in Minna von Barnhelm! Den Stelzfuß Pedro in der Preciosa spielte er mit einem soldatischen Ernst, einer Grandezza des Unbedeutenden und einem Feuereifer, als hätte er wirklich in tausend Schlachten den Feind wie Spreu verjagt und als regiere er jetzt noch die Weltgeschichte mit seinem Krückstock. Den Geßler im Tell legte er sich in ganz eigenartiger Weise zurecht: als einen emporgekommenen Hallunken, der nun die Andern so recht in Bosheit und Niedertracht seine brutale Gewalt fühlen läßt, während er in seinem Oberst Buttler zeigte, wie gekränkter Pfahlbürgerstolz einen ehrlichen, bravangelegten Menschen zum rachgierigen Mörder machen kann. Bei dieser vielseitigen und reichen Naturbegabung war Gnauth merkwürdigerweise ein Talent versagt, in dem sonst der Trieb zur Schauspielerei sich am frühesten zu versuchen pflegt, das der Nachahmung. Er konnte weder einen Juden, noch eine bestimmte Persönlichkeit, nicht einmal irgend ein Patois

---

stand zuvörderst auf dem Umschlag von der Hand des jeweiligen Direktors oder Intendanten, wem die Rolle zuertheilt war; es folgten sich die Namen Gnauth, Seydelmann, Döring, Grunert, und von diesen hatte wieder jeder mit eigener Hand seine Merkzeichen angebracht, ebenso viele Schlüssel zur Beurtheilung jedes einzelnen Charakters. Neben den unendlich feingezogenen, wie in Stahl gestochenen Schriftzügen Seydelmanns waren die Requisiten zum Franz Moor in dicken, klobigen, wie mit einem Schwefelholz gemalten Buchstaben also vermeldet:

1. Akt. Brief.
2. Akt. Geldbeudel und Backet.
3. Akt. Trauer-Anzug und Dägen.
4. Akt. Auf **den** Tisch: Geldbeudel.
5. Akt. Ein Arm-Leichter.

Hierzu bemerkte Grunerts sichere und saubere Hand: „Diese Notizen scheinen von Herrn Gnauth herzurühren.“ Dem „gelehrten Schauspieler“, wie die Gartenlaube einmal einen Grunert betreffenden Artikel betitelte, war es ein peinlicher Gedanke, man könnte ihm die orthographischen Sünden seines sächsischen Landsmannes anrechnen.

nachahmen, und doch vermochte er beispielsweise den Salomon Ippelberger in Englisch rein aus sich selbst heraus, auf allgemein menschlicher Basis, so lebenswahr zu gestalten, daß er damit größere Wirkung erzielte, als Mancher, der entsetzlich mauschelt und unaufhörlich die Daumen in die Westentasche klemmt. Er verstand es nicht, zu individualisiren, aber desto besser zu charakterisiren.

Als Dritten nun in diesem Bunde nehmen Sie Seydelmann, ein Künstler, der weniger aus dem Schatz einer unmittelbaren breiten Naturanlage instinktiv seine Gestalten schuf, als vielmehr aus der Werkstatt strengabwägenden Denkens, ein unendlich feingeschliffener Geist von dialektischer Demantschärfe, von zartestem Spürsinn und eindringlicher, oft nur zu großer Selbstkritik, die ihn nicht ruhen und an dem Geschaffenen zu keiner rechten Befriedigung gelangen ließ. Vielleicht lag dies zum Theil darin, daß ihm bewußt war, er müsse das Defizit seiner natürlichen Mittel (er war von kleiner unscheinbarer Statur und litt sogar an einem leichten Sprachgebrechen, indem er mit der Zunge anstieß) durch Kunst decken und durch Intelligenz erzwingen, was ihm die Natur spröde versagt hatte. Sie haben da, wenn Sie wollen, neben dem Bourgeois und Aristokraten den Akademiker. Was den beiden Andern unerreicht blieb, wurde ihm im reichsten Maße zu Theil: durch verschiedene Engagements, durch die Gelegenheit vieler und ausgebreiteter Gastspiele sich der Welt mitzutheilen, wodurch sein Wirken der Kunstgeschichte angehört.* Ich wage zu behaupten, daß die beiden Andern fast gleichbedeutende Talente, aber durch ihr ängstliches

---

* Ich verweise nur auf Heinrich Laubes „Karl Seydelmann" in den Modernen Charakteristiken. „Er deklamirt nicht," heißt es dort, „er recitirt nicht — er spricht. Das Wort selbst und den einfachen Gedanken hat er wieder zu Ehren gebracht ... seine Sätze, seine Worte treten einfach, aber gebietend auf, sie erscheinen mit den klaren unwiderstehlichen Augen, welche die Aufmerksamkeit erzwingen. Der Mittelpunkt des Menschen liegt in ihnen: Seydelmanns Rolle mag noch so unbedeutend sein, man glaubt den Mittelpunkt des Stückes in ihm zu sehen, weil er alles im Stück webende geistige Element auf seinen Worten zu sammeln weiß." Seydelmann wird sodann als der beste deutsche Schauspieler der damaligen Zeit erklärt und seine theatralische Erscheinung mit der Situation Lessings in der

oder bequemes Haften an der Scholle für die Außenwelt verlorene Größen waren, deren Wirken nur noch in der Ueberlieferung fortlebt.

An die Namen Gnauth und Maurer knüpft sich, beiläufig bemerkt, auch eines der ersten, vielbesprochenen Kapitel aus der einheimischen Theaterkritik, das in die Zeit kurz vor dem Eintreffen Seydelmanns fällt. Im Jahr 1828 lebte als noch ganz junger Literat Ludwig Storch in Stuttgart, der Verfasser des Romanes Hinko der Freiknecht, den Charlotte Birch-Pfeiffer dramatisirt hat. Gnauth spielte noch den Perin in Donna Diana, wozu ihm begreiflicherweise die Eleganz und Geschmeidigkeit des spanischen Gracioso fehlte, Maurer gab den Don Cesar. Storch, der in Gemeinschaft mit Karl Spindler seine Feder eifrig übte, unterzog die Aufführung einer scharfen Kritik, sodaß die beiden genannten Darsteller beschlossen, sich an ihm zu rächen. Vereint, Gnauth bewaffnet mit einem „Ochsenziemer", überfielen sie den ahnungslos an seinem Pult Beschäftigten, und während Maurer an der Thüre Wache hielt, vollzog drinnen Gnauth das Strafgericht. Das Gesetz sühnte diesen Gewaltakt mit einer Festungshaft für Beide auf dem Hohenasperg, die öffentliche Meinung aber nahm dem Kavalier Maurer seine Betheiligung an der Affaire noch übler, als dem in Weltbildung ihm weit nachstehenden, überdies von Gemüth heftigen und cholerischen Gnauth. Was Storch betrifft, so zog er im Jahre 1830 wieder nach Gotha, und obschon von Jugend an kränklich, ist er doch, beinahe 78 Jahre alt, erst am 5. Februar 1881 in Ruhla gestorben.

Aus dem Jahr 1829 sind als Denkwürdigkeit für das Kunstleben in Stuttgart zwei Konzerte Paganinis anzuführen, des dämonischen Geigers. Das erste am 3. Dezember trug die für die damaligen Zeitverhältnisse unerhörte Summe von 1732 Gulden ein, was den Verfasser des Tagebuches, welches ich aus jener Zeit besitze, veranlaßte, die Ziffer sechsmal zu unterstreichen und mit einem riesigen Ausrufungszeichen zu versehen. Unge-

---

literarischen Welt verglichen. „Dieselbe Bekämpfung des Schwulstes, der Uebertreibung, dies Drängen auf Einfachheit, Klarheit, Schönheit im Ganzen und Großen, dieselbe Geltendmachung des Worts und Gedankens finden sich dort, wie hier."

fähr um dieselbe Zeit gastirte an der Hofbühne eine jugendlich sentimentale Liebhaberin, welche berufen war, ebenbürtig neben jenen hervorragenden Kräften des Schauspiels zu stehen: Therese Peche. Sie gehörte zu den „entdeckten Talenten" mit höchst romanhaftem Lebenslauf. In der van Aken'schen Menagerie hatte sie einst die Schlangen vorgezeigt, und als einmal in einer solchen Vorstellung sich diese unheimlichen geschuppten Thiere um den jungen blühenden Mädchenleib ringelten, erregte sie durch ihre Schönheit die Aufmerksamkeit eines Mäcens, der sie der Thierbude entriß und die Lernbegierige für die Bühne ausbilden ließ. Das ehemalige Schlangenmädchen fand auch in dieser neuen Sphäre allgemeine Bewunderung. Sie war in der Darstellung sentimentaler und naiver Rollen eine Specialität, gleich bestrickend durch Liebreiz, wie angeborenes Talent — und doch sollte gerade sie nur kurze Zeit in Stuttgart bleiben, nachdem sie dort, ganz gegen ihren Willen, Zustände enthüllt hatte, die bis dahin nur Wenigen erkennbar gewesen waren.

---

6.

Sie verlangen von mir, werthgeschätzte Freundin, ich solle Ihnen jene merkwürdige Dame genauer beschreiben, die einer ganzen langen Epoche dieses Theaters die Signatur aufgedrückt hat. Wie fange ich das an, nachdem über ihre Schönheit der Tenor aus München bereits sein, in solchem Falle wohl kompetentes Urtheil abgegeben? Soll ich sagen, sie war groß, stattlich, üppig, von dunklem Haar und dunklen Augen, ihre Arme so weiß wie nach Homers Zeugniß jene, mit denen Helena Priamos' Sohn umschlang? Mache ich eine Anleihe bei Ariost, der in etlichen vierzig Versen die Reize seiner Alcina besingt:

Bianca neve è il collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo . . .

Nein, wozu hat man von seinem Lessing gelernt, daß die Alten, was sie in seinen Bestandtheilen nicht beschreiben konnten, uns um so überraschender in seiner Wirkung zeigen! Eine Frau, welche während eines Zeitraums von sieben Lustren einen aufgeweckten und intelligenten Fürsten zu fesseln vermochte, unlösbar

zu fesseln bis an seinen Tod, muß geistig wie körperlich ein Weib gewesen sein, das viele andere ihres Schlags um eine volle Kopfhöhe überragte.

Amalie v. Stubenrauch, die Tochter eines bayerischen Offiziers, war in ihrem Benehmen etwas gemessen, stolz, doch anmuthig, ja bezaubernd. Nach außen mochte sie zuweilen kalt erscheinen, aber das Blut rollte doch feurig in diesen Adern; ihr Temperament war gezügelt durch große Vernunft. Sie war weitsichtig, klug, berechnend, dabei weltkundig, taktvoll. Als oberstes Gesetz galt ihr, nachdem sie Frau v. Pistrich in der Gunst des Königs verdrängt hatte, ihre Stellung zu behaupten. Eigentlich stand sie, als sie nach Stuttgart kam, nicht mehr in der ersten Jugend, denn gleich unserer Landsmännin Charlotte Birch-Pfeiffer* und der Königin Pauline gieng sie mit der Jahreszahl, obschon galante Theater-Almanache ihr in der Folge den Geburtstag acht bis zehn Jahre hinausrückten. (Man weiß ja, die Damen beim Theater werden desto jünger, je älter sie werden!) König Ludwig I. von Bayern hatte ihr einst gehuldigt, ehe sie von der genialeren Charlotte von Hagn in Schatten gestellt wurde. Wenn Sie gleichwohl, liebe Freundin, von mir in der Beschreibung von Amaliens Persönlichkeit etwas mehr Realistik fordern, so darf ich Eines nicht vergessen: eine Kleinigkeit oder vielmehr eine Großheit. Ich will mich darüber ebenfalls im Lessingschen Sinne ausdrücken, indem ich sage: als das gastfreie Haus der Neckarstraße — so pflegte man sich fortan metaphorisch auszudrücken — seine Pforten aufthat und all die dienstbeflissenen Streber empfieng, welche dort nach Gunst, Ehren, Aemtern und Würden haschten, da wurde es Uebereinkommen, nicht — von „großen Füßen" zu reden.

Es lag in der Absicht der Intendanz, Amalie v. Stubenrauch als Heroine, Therese Peche für die lyrischen Rollen zu verwenden. Noch am 29. April 1829 hatte die erstere das Käthchen von Heilbronn zu ihrem Benefiz gespielt; bald darauf

* Es sei gelegentlich gestattet, daran zu erinnern, daß die Wiege der Birch-Pfeiffer in Stuttgart stand, von wo aus ihr Vater, der Domänenpächter Pfeiffer, mit dem 6jährigen Töchterchen (geb. 23. Juni 1800) nach München übersiedelte. Im Mai 1828 und März 1832 gastirte Charlotte auf den Brettern ihrer Vaterstadt und spielte unter Anderem die Elisabeth in Maria Stuart.

errang aber die letztere in dieser Rolle einen so durchschlagenden Erfolg, daß sie, eine seltene Ehre in jenen Tagen, stürmisch hervorgerufen wurde. Ihre Stellung neben der Stubenrauch wurde erst schwierig, dann unhaltbar, und sie zog es vor, einen Ruf an die Wiener Hofburg anzunehmen, für welche Musterbühne sie als verehelichte Frau von Jauzat bis in die zweite Hälfte der sechziger Jahre eine hervorragende Zierde blieb. Bei ihrer Abschiedsvorstellung in Stuttgart ereignete sich aber etwas Seltsames. Nach einem Aktschluß verlangt das ausverkaufte Haus sie nochmals zu sehen; trotzdem hebt sich der Vorhang nicht — der Sturm im Publikum wächst, bis endlich der Herr Wallbach vor die Rampe tritt, um zu verkünden, daß auf Allerhöchsten Befehl fortan den Mitgliedern der Hofbühne verboten sei, einem Hervorruf Folge zu leisten.*

Die Wirkung dieses Vorfalls war groß, weit über die Grenzen des Theaters hinaus. Zum ersten Mal wurde ein Einfluß offenkundig, der bis dahin verborgen gewesen war. Das Gerede, welches daran sich knüpfte, trug nicht wenig dazu bei, Amalien für künftige Fälle vorsichtig zu machen, um mit peinlicher Sorgfalt jedem öffentlichen Eklat, der sich voraussehen ließ, aus dem Wege zu gehen.

Die Lücke im Personal des Schauspiels blieb vorläufig unausgefüllt. Man machte nach dem Abgang der Peche Versuche mit untergeordneten Kräften, welche kamen und giengen, Fräulein v. Stubenrauch aber spielte jetzt uneingeschränkt die Ophelia, Beatrice, Desdemona, Maria Stuart, Donna Diana, Minna von Barnhelm, Griseldis, Thekla, Porzia, Iphigenie, Dorothea, und verschmähte dabei keineswegs Rollen wie die Pächterin in Das war ich, Anna von Linden in den Bekenntnissen 2c. Und zum dritten Male bestrebe ich mich, im Sinne Lessings zu interpretiren: daß bei alldem das Stuttgarter Schauspiel damals seinen Höhepunkt erklomm, ist ein Beweis dafür, daß Amalie v. Stubenrauch eben auch eine bedeutende Künstlerin war.

---

* Dieses an sich höchst wohlthätige Verbot blieb bestehen bis zum Tode des Königs Wilhelm (1864), und nur Gäste waren davon ausgenommen. Später durfte nur an den Aktschlüssen (nicht bei offener Scene) einem Hervorruf Folge geleistet werden, bis auch diese Einschränkung leider vollends gefallen ist.

Gegenüber den Bestrebungen unserer neuesten handfest naturalistischen Schule würde uns heute eine gewisse, ihrer Darstellungsweise anhaftende Pathetik nicht mehr recht genießbar vorkommen; doch wußte sie durch ihr Feuer hinzureißen, durch ihre geistvolle Redeweise zu interessiren und verfügte dabei vollkommen über Plastik und Schönheit der Bewegung und Geberde. Sie beherrschte alle Ausdrucksmittel ihrer Kunst, und prädestinirt zur Heldenliebhaberin, wie sie war, wurde sie dabei durch ein klangvolles Organ unterstützt. Manche sahen sie noch lieber im Konversationsstück, wo sie durch ihren vornehmen Anstand und Esprit glänzte. — Lassen Sie mich übrigens hier an einen Essay Karl Gutzkows über Bogumil Dawison erinnern, worin er sagt: „Gewiß gehört es zur Verfeinerung der Bildung eines Volkes und zur Belebung des ästhetischen Verkehrs, daß wenn man einmal die Feder führt, man auch verpflichtet ist, über das Leben und die Kunst berühmter Darsteller zu berichten, mit denen uns das Leben zusammenführt. Und nicht einmal um die Kunstgebilde handelt es sich, sondern um den ganzen, vielleicht von niemand so wie von irgend einem Eingeweihten belauschten Charakter. Dawisons Leben, Extravaganzen, Thorheiten erzählen, heißt, seine Spielweise charakterisiren.“ Wenn ich also in diesen Blättern noch oft von der Stubenrauch zu sprechen habe, so wird, was ich aus ihrem Leben erzähle, immer wieder sein Licht darauf zurückwerfen, was sie als Künstlerin war.

Mit dem Beginn des Jahres 1833 tritt in den Kreis der Bühnenmitglieder eine Erscheinung, kaum minder interessant als die ebengeschilderte: Heinrich Mürrenberg, genannt Moritz. Er spielte am 3. Januar den Don Carlos und im weiteren Verlauf seines Gastspiels den Max Piccolomini, Richard Wanderer, Mortimer und Tempelherrn in Nathan. An Stelle Wallbachs, der nun gesetzte Liebhaber spielte und die Regie kleinerer Stücke übernahm, während die der größeren Seydelmanns Aufgabe war, wurde er für erste Liebhaber und Bonvivants engagirt. Moritz war eine glänzende, blendende Persönlichkeit von sieghaftem Eindruck. Seine Stärke lag nicht eigentlich in heroischen Rollen; für das Konversationsstück dagegen, für die Darstellung leichten lebemännischen Humors, wie für den Ernst dieses Genres besaß er ein bestechendes Talent. Und auch hier bestätigt sich

wieder das schon Vorhingesagte: auch außerhalb der Bühne war Moritz bis ins kleinste Detail ein raffinirter Lebemann, dabei gewandt, unterhaltend, geistreich, impulsiv — Eigenschaften, vermöge deren er sich in dem Cirkel der Neckarstraße nicht nur mit Leichtigkeit einzuführen, sondern bald zu dessen Mittelpunkte zu machen wußte, wozu eine gleich große Klugheit, als Ehrgeiz und lebhafter Hang zur Intrigue ihn stachelten.

Wie sich sein Einfluß an der Hofbühne allmählich entwickelte und zuletzt ausschlaggebend wurde, bleibt einem späteren Briefe zu schildern vorbehalten. Einstweilen stellen wir neben ihn einen andern Künstler, der unter dem damaligen Personal mit scharfumrissener Physiognomie sich abhebt: August Dobritz, der, seit August 1826 engagirt, ein trefflicher Chargen- und Geckenspieler war. Und als Mensch, welche Eulenspiegelnatur, welche Kaustik in seinem Witz, in seinen paradoxen Einfällen, seinen Possen und Schwänken! Witze reißen war sein Lebenselement, und man sagte ihm nach, daß wenn er einen Witz auf der Zunge hatte, er ihn nicht verschweigen konnte und hätte er sich damit vom Galgen erretten können. Dem argwöhnischen, zu innerem Zwiespalt geneigten, häufig an sich und der Welt verzweifelnden Seydelmann war Dobritzens Gesellschaft bald Bedürfniß, ja Arznei. Er mußte seine „Portion Dobritz“ haben, mußte die Lästerzunge hören, welche so behaglich und pikant die Schwächen und Streiche der lieben Mitmenschen aufzudecken verstand. Und dazu gaben ja die ganz eigenthümlichen Verhältnisse, welche an der Stuttgarter Hofbühne sich immer bestimmter herausbildeten, Stoff genug. Ich werde noch mehr Gelegenheit haben, von dem Manne zu reden, über dessen Peitschenschläge jeder lachte, bis der schellenklingelnde Schalk unversehens auch den Lacher traf. Einstweilen nur eine kleine altbekannte Geschichte zu seiner Charakteristik.

Dobritz war immer in Geldnoth, und wenn ihm etwa ein zaghafter Philister vorhielt, er begreife nicht, wie man bei so vielen Schulden ruhig schlafen könne, so war er schnellfertig mit der Antwort: „Frag lieber meine Gläubiger, wie sie das fertig bringen!“ Nun hatte sich sein Sprößling einst in der Schule an dem Sohne eines hohen Hofbeamten, des Grafen So und So, thätlich vergangen. Der Vater schickt seinen Sekretär zu Dobritz und läßt um strenge Bestrafung des Frevlers bitten.

Dobritz schreitet ernst im Zimmer auf und ab, legt das Gesicht in tiefe Falten, und plötzlich vor den Abgesandten hintretend, spricht er mit fürchterlichem Nachdruck: „Sie haben Recht, das muß exemplarisch geahndet werden . . . sagen Sie dem Herrn Grafen, ich werde den Jungen enterben!“

Nachdem uns nun die Personen des Schauspiels des längeren beschäftigt haben, gedenken wir noch kurz einiger Künstler in der K. Kapelle, die um jene Zeit eine hervorragende Rolle spielten. Da war der ausgezeichnete Violinvirtuose Bernhard Molique, dessen Violinkonzerten man heute noch zuweilen auf einem gewählten Konzertprogramm begegnet. Er ließ sich oft in den von Lindpaintner begründeten zwölf Abonnementskonzerten hören, zu deren ursprünglichem Plan es gehörte, daß alle Spieler konzertfähiger Instrumente in regelmäßigen Solovorträgen abwechseln sollten. Molique hat sich später auch in England einen Namen zu machen gewußt und zog sich erst an seinem Lebensabend wieder nach Schwaben, nach Cannstatt, zurück, wo er jetzt auf dem Uffkirchhofe nicht fern von Ferdinand Freiligrath begraben liegt. Noch ein Anderer, der in einer späteren Epoche als Schauspieler dem Hoftheater angehörte,* ruht unter einem Hügel jenes mauerumschlossenen Erdflecks, auf den von ferne der Rothe Berg, die Stammburg der Grafen von Württemberg, herabsieht. Das ist ein kleiner Roman für sich, den ich Ihnen später erzählen werde! Weiter ist der wackere Flötist Gottlieb Krüger zu nennen, von dem drei Söhne heute noch im Vordergrund des musikalischen Lebens der Residenzstadt stehen. Als erster Cellist wirkte der treffliche Max Bohrer (seine Tochter ist die begabte Pianistin Frau Bohrer-Hörner), ein Original, wie man sie nur unter den Musikern findet. Ich verkehrte als Knabe mit seinem jüngeren Sohne, nachdem der Alte schon in Ruhestand getreten war. Noch sehe ich ihn vor mir mit umgehängtem Radmäntelchen, gleich dem Doktor Bartolo durch die Straßen trippelnd und oft sich umschauend, als sähe er aus nach Einem, der ihm nachfolgt. Zuweilen am Abend, wenn er gemüthlich wurde, nahm er einige nähere Bekannte mit nach Haus, setzte eigenhändig einen Grog an, und nach dem ersten Rundtrunk gieng er an den Kasten, der

---

* Der Komiker Birnbaum, dessen Wirken in die fünfziger und sechziger Jahre fällt.

sein höchstes Kleinod, sein Cello enthielt, nahm es heraus, umarmte, küßte es und drückte es voll Inbrunst an seine Brust. „Stimmt immer . . . stimmt immer!“ schluchzte er mit zitternder Stimme, „hat sich immer treu und brav gehalten in Polen, England und Frankreich,* die Menschen aber lügen und betrügen!“ Und er griff zum Bogen, setzte sich und entlockte den Saiten solch rührende Töne, daß es den Hörern gar seltsam ums Herz ward.

Im Jahre 1830 produzirte sich in Stuttgart noch ein einheimischer junger Virtuose, den wir später in London an der Spitze eines ausgebreiteten Musikkörpers sehen: Julius Benedikt, der Sohn einer bekannten Bankiersfamilie, welcher als Pianist durch das Feuer seines Vortrags hinriß und später als Komponist einen bedeutenden Ruf erlangte. Von Hummel in Weimar im Klavierspiel, von K. M. v. Weber in Dresden in der Kompositionslehre ausgebildet, hat er die weise, nicht genug zu empfehlende Vorsicht gebraucht, als geborener Schwabe möglichst bald aus der Heimat fortzuziehen und seinen Ruhm von auswärts in seine Vaterstadt zurückstrahlen zu lassen, was viel sicherer ist, als der umgekehrte Weg. In England erfreut sich der hochbetagte Mann noch heute seines hohen Ansehens und erfolgreichen Wirkens.

---

* Max Bohrer gehörte der rühmlich bekannten Musikerfamilie an, deren Haupt, Kaspar Bohrer, als Kontrabassist wenige seines Gleichen hatte. Kaspar Bohrer war wohl der Erste, der in seinen vier Söhnen Anton, Max, Peter und Franz ein Streichquartett sich heranbildete, das weite Konzerttouren unternahm und überall Bewunderung hervorrief. Die beiden jüngsten, welche Violine und Viola spielten, starben sehr frühzeitig; die beiden älteren konzertirten lange gemeinschaftlich, nahmen dann in der K. Kapelle zu Berlin Dienste und giengen von dort im Jahre 1824 ab, nachdem sie mit dem gewaltigen und eigenwilligen Spontini sich überworfen hatten. Die zwei Brüder heiratheten zwei Schwestern, die beide Klavier-Virtuosinnen waren, und auf diese sinnreiche Weise wurde wieder ein „Familien-Quartett“ zusammengesetzt, das auf ausgebreiteten Kunstreisen den Ruhm des väterlichen Namens noch erhöhte.

## 7.

Das war eine schöne, künstlerisch bedeutende Zeit, die dreißiger Jahre! Die Julirevolution hatte die Geister, welche lange unter dem Drucke einer schmählichen Rückwärtserei geseufzt, befreit, und aus Frankreich kam ein neuer belebender Odem in die deutschen Lande. Wie zwei gewaltige Sturmlieder hatten Aubers Stumme von Portici (Februar 1828) und Rossinis Tell (1829) der Eröffnung der Revolution vorangeklungen. Der deutsche Liberalismus trieb jetzt im schwäbischen und badischen Lande seine schönsten Jugendblüten, man schwärmte für die Pariser Julihelden, man schwelgte auch in Stuttgart in den Auberschen und Rossinischen Freiheitsklängen,* man begeisterte sich für die „edlen Polen". Fand doch sogar am 2. Dezember 1831 laut den Aufzeichnungen meines Gewährsmannes „kein Theater statt wegen Anwesenheit der polnischen Generale Romarino, Langermann und Schneider" — ein Beleg dafür, wie immer und überall die wichtigeren politischen Begebenheiten sich auf irgend einem Blatte der Theatergeschichte wiederspiegeln. Freilich damals intensiver und unmittelbarer, als heute, wo das Geistesleben der Nation nicht mehr vorwiegend im Theater, sondern in den großen Kämpfen des Parlamentes, der Gerichtssäle, der politisch-sozialen Körperschaften aller Art zum Ausdruck gelangt.

Die Leistungen eines hochgebildeten und hochstrebenden Künstlerkreises fanden damals ein Echo nicht nur im großen Publikum, sondern vor allem in den hervorragenden Geistern der Residenz und des ganzen Landes. Um die stylvollen, wohlgerundeten Vorstellungen der Hofbühne drehte sich ein großer Theil des geistigen Interesses. Der geniale Graf Alexander von Württemberg, Baron v. Cotta, Gustav Schwab, Ludwig Uhland, die beiden Pfizer, Römer (der spätere Minister), Wolfgang Menzel, August Lewald und wie sie alle heißen,

---

* Die Stumme von Portici gieng in Stuttgart zuerst am 10. Juni 1829 in Scene, Tell am 26. Mai 1830, ein Beweis, wie rasch man damals bei uns mit der Aufnahme epochemachender Novitäten bei der Hand war.

versammelten um sich ihre speziellen Kreise, in denen das Theater einen Gegenstand der lebhaftesten Erörterung, künstlerischer Liebe, Pflege und Kritik bildete. Wie bedeutend der Einfluß dieser Kreise war, erfahren wir ja auch aus der Lebensgeschichte Lenaus, der, im Jahre 1831 zum ersten Male nach Stuttgart gekommen, aus denselben eine Lebens- und Schaffenskraft schöpfte, denen man einige der edelsten Perlen seiner Poesie verdankt.

Daß in diese Zirkel die bedeutenderen dramatischen Künstler Zutritt fanden und dort eines großen Ansehens genossen, verstand sich von selbst. Das damalige Gasthaus zum König von England bei der Stiftskirche, damals von dem originellen Schwaderer geleitet, versammelte allabendlich in seinen Räumen eine Tafelrunde der Ritter von Geist und Geburt, wo das Theater durch Seydelmann, Gnauth, Maurer, Moritz, Dobritz u. A. vertreten war und die dramatische Kunst ein Hauptgesprächsthema bildete. Jede neue Bühnenerscheinung, jede neue Rolle wurde beleuchtet und unter die Loupe genommen. Geistreicher Humor belebte die Versammlung. Von Privatzirkeln war wohl der im Hause Lewalds der bedeutendste. Im Jahre 1835 gründete er seine Allgemeine Theater-Revue, welche bei Cotta erschien und worin zum ersten Male der Theaterkritik ein weiteres und ausgiebigeres Feld sollte eröffnet werden, wie denn auch die ersten Worte der Ansprache an die Leser lauteten: „Der Wunsch, der Theaterkritik die ihr angemessene Würde zu verschaffen, sie mit der Kunstgeschichte in Verbindung zu setzen und ihr die Besseren im Publikum zu gewinnen, war zunächst die Veranlassung zur Begründung dieses Werks. Es soll dem Unhaltbaren kräftig entgegenstreben, was seit Jahren auf unbegreifliche Weise geduldet wurde und im Geleite der täglichen Erscheinungen der Bühnenwelt auftritt."

Den ersten Jahrgang schmückte ein Porträt Seydelmanns und darunter stand von des Künstlers Hand in jener noblen, stahlstichartigen Gleichmäßigkeit der Lettern, von der ich schon einmal gesprochen habe: „Lasset uns sammeln, damit nicht jeder Abend das Zeugniß unserer Armuth wiederhole. Seydelmann." Auch aus diesem Spruche klingt ein Hauch von des Künstlers pessimistischer Selbstkritik. Zu dem Bilde schrieb Lewald einen Text, der bezeichnend genug für die damaligen

Zeit- und Theaterverhältnisse ist. In Berlin wollte man den Ruf Seydelmanns nicht gelten lassen; man stritt sich erbittert darüber, ob er ein schöpferischer Genius sei oder nur ein heraufstudirtes Talent, und man that dem Lebenden die große Ungerechtigkeit an, ihn in Kontrast zu den „drei großen Todten" zu setzen: Fleck, Iffland und Ludwig Devrient. Höhnisch wirft nun Lewald den Berlinern vor: wie könnt Ihr Euch einbilden, ehe ein Schauspieler in Berlin die Feuerprobe bestanden, dürfe er überhaupt nicht glauben, es sei etwas an ihm? „Was sollte gerade Berlin die Ehre einer Centralstadt verschaffen?" ruft er, ohne Ahnung der Ereignisse späterer Jahrzehnte. „Ist nicht die Masse Gebildeter in Deutschland auf eine ziemlich gleiche Weise vertheilt? Leben nicht die größten Gelehrten und Männer von feinstem Geschmack in kleinen Städten?" (Lewald selbst lebte ja in Stuttgart!) „Und wenn wir auf unseren Gegenstand, das Theater, zurückkommen, was hat Berlin darin vor andern deutschen Städten voraus, oder vielmehr, wie weit bleibt es darin gegen andere deutsche Städte zurück? Es hat keine Schule, wie sie Weimar unter Goethe, Hamburg unter Schröder hatte, und Stuttgart sie jetzt unter Seydelmann besitzt." Sie sehen, verehrte Frau, Lewald stimmte im letzteren Punkte mit Laube, dessen Charakteristik Seydelmanns ich Ihnen ins Gedächtniß zurückgerufen habe, vollkommen überein.

Wir werden später sehen, in welch trauriger Weise Lewald sein Urtheil über Seydelmann geändert und demselben öffentlichen Ausdruck gegeben hat. Einstweilen beschäftigt uns an dieser Stelle auch das Repertoire der damaligen Zeit, und in dieses führt uns nichts rascher und bequemer hinein, als wenn wir uns Seydelmanns Thätigkeit als Regisseur vergegenwärtigen. Man schlürfte damals noch in vollen Zügen den Zaubertrank der Romantik. Die sanguinischen Freiheitsträume, welche den Flug der Geister bewegt hatten, verwirklichten sich viel zu langsam, stießen noch überall allzu hart und feindlich mit einer rauhen Wirklichkeit zusammen, als daß man sich aus diesem dumpfen Drucke und der engen Spannung nicht hinausgesehnt hätte mit glühender Seele in eine ferne, märchenhafte Zeit des Ritterthums, der Minne, des magischen Mondscheins, in dessen Strahlen man bei aller Zartheit der Stimmung zugleich die

grausigsten Schrecken hineinwob. Man gab damals die Schicksalstragödien Müllners (die Schuld), Houwalds (das Bild), Grillparzers (die Ahnfrau), und von diesem dunklen Grunde bis hinauf zu den poetischen, ins reine Himmelsblau zerfließenden Allegorien Raimunds spielte und schimmerte eine ganze farbenreiche Skala aller möglichen Stücke, historischen und bürgerlichen Inhalts, leichte Komödien und schwere Trauerspiele, an Massenhaftigkeit des Produzirten alle andern überbietend Herr Dr. Ernst Raupach. Es lag ja eine ungeheure schöpferische Kraft in all diesen Poeten, die man noch immer bewundern muß, so grundverschiedene Ziele wir heute der Dichtung stecken. Um Raupach, diesen romantischen Kotzebue, der allein die Hohenstaufen in 13 Tragödien groben Kalibers behandelt hat, gruppirten sich außer den schon Genannten — von welchen in der Folge Grillparzer sich zu reiner künstlerischer Freiheit emporgeschwungen hat — Männer wie: J. von Auffenberg, Deinhardstein, Holbein, Lebrün, Töpfer, Bauernfeld, die Birch-Pfeiffer und noch viele Andere. Nicht ohne eine gewisse Ueberraschung werden Sie Bauernfelds Namen in diesem Kranze finden, ihn, der noch heutigen Tages die Theaterwelt durch neue Erzeugnisse in Athem hält. Im Jahre 1835 brachte Seydelmann erstmals Die Bekenntnisse auf unsere Hofbühne, ein Jahr später Bürgerlich und Romantisch. Wie merkwürdig lebenstüchtig und jugendfrisch haben sich diese Stücke bis heute erhalten, während andere verstaubt und verblichen sind wie alte Garderobestücke aus verschollenen Tagen! Halten Sie nur die gleichzeitig entstandene Griseldis von Halm dagegen, oder den Hinko, das Pfeffer-Rösel der Birch-Pfeiffer, und Sie werden mir Recht geben. Neben jenen waren es die Klassiker, welche hauptsächlich kultivirt wurden: von den Deutschen Lessing, Schiller, Goethe, Kleist, Körner, von den Ausländern Shakespeare, Calderon, Moreto, während die reiche Erbschaft Ifflands und Kotzebues durch die vortrefflichen, in dieser Schule aufgewachsenen Schauspieler noch vollauf zu verwerthen war.*

---

* Das Repertoire des Schauspiels zeigte beispielsweise im Jahre 1830 an klassischen Dramen: Faust, Braut von Messina, König Lear, Don Carlos, Minna von Barnhelm, Donna Diana, Wallensteins Lager, Emilia Galotti, Wilhelm Tell, Wallensteins Tod, Maria Stuart, Macbeth, Kaufmann von Venedig. Dann folgen Stücke wie Dienstpflicht,

Seydelmann hatte sich an eine eigene Einrichtung des Faust für die Hofbühne gemacht, gliederte sie in sechs Abtheilungen und bewog Lindpaintner, die Musik dazu, nach dem Muster Beethovens zu Egmont, zu schreiben. Diese Bearbeitung, auf welche wir bei anderer Gelegenheit zurückkommen, hat sich im Wesentlichen erhalten bis auf die neuere Zeit, deren Bemühen es bekanntlich ist, die beiden Theile des Goetheschen Gedichts vereint für die scenische Darstellung mit ihren vorgeschrittenen technischen Mitteln zu gewinnen. Wie mit allem, so nahm es Seydelmann auch mit der Regie sehr ernst, und er legte das Hauptgewicht auf ein klares, geistiges Herausheben des Stückes in seiner Gesammtheit, auf bescheidene Einfachheit der Einrichtung und Darstellung, auf ein gut ineinandergreifendes Zusammenspiel.* Der scenische Apparat war damals durchaus untergeordnet, nach unseren heutigen Begriffen primitiv. Und hier, verehrte Freundin, lag der Punkt, wo der findige Moritz in der Folge Seydelmann entschieden überflügelte. Streckte er

---

Der Spieler, Die Jäger, Die Schuld, Menschenhaß und Reue, Alpenkönig, Preciosa, Die Schleichhändler, Die beiden Klingsberg 2c. 2c. Im Jahre 1834 begegnen wir der Iphigenie, Clavigo, Tochter der Luft (Raupachsche Bearbeitung), Bezähmte Widerspenstige (Holbeinsche Bearbeitung), Parasit von Schiller; ferner Das Bild, Die Doppelgänger (Holbein), Hans Sachs (Deinhardstein), Corregio (Oehlenschläger, im Februar 1878 am Berliner Schauspielhause ins Leben zurückgalvanisirt), Ahnfrau, Richard Wanderer, Donauweibchen. Kotzebue ist ferner noch vertreten mit: U. A. w. g., Intermezzo, Rosen des Herrn von Malesherbes, Verwandtschaften, Der Gefangene und Das Taschenbuch, und sogar der selige Clauren mit dem Bräutigam aus Mexiko u. s. w. Im Jahre 1835 wurde schon ein Stück Das goldene Kreuz als Lustspiel in 2 Akten nach dem Französischen aufgeführt, dasselbe Sujet, welches später Ignaz Brüll zu seiner gleichnamigen Oper verwendete, die in den Kaisertagen 1876 zu Stuttgart in Scene gieng.

* Welch ungemeine Thätigkeit Seydelmann als Regisseur entfaltete, beweist z. B. das Jahr 1834, wo er allein im Monat Januar an Novitäten brachte: Eine Freundschaft ist der andern werth (Lebrün), Das Märchen im Traum (Raupach), Spiele des Zufalls (Lebrün), König und Schauspieler (Harrys), Ludwig XI. in Peronne (Auffenberg), Gellert (Georg Döring) und Die Strelitzen (Babo). Bald darauf: Des Goldschmieds Töchterlein (Blum), Kaiser Friedrich und sein Sohn, Kaiser Friedrichs II. Tod und König Philipp — drei von den schweren Raupachschen Tragödien.

doch nach allen Seiten seine Fühler aus und verstand es meisterhaft, sich die Andern dienstbar zu machen. So wußte er auch Beziehungen mit jener neuerstandenen Dichterverbindung anzuknüpfen, welcher nach der Widmung in den Aesthetischen Feldzügen Wienbargs die Bezeichnung junges Deutschland geblieben ist. Durch eine Serie Briefe, die der bekannte Ludwig Speidel vor nicht gar langer Zeit in der Neuen freien Presse veröffentlicht hat, wurde zur Genüge erhärtet, in welch ganz intimen Beziehungen Moritz insbesondere zu Gutzkow stand und wie dieser mit ihm förmlich gegen Seydelmann konspirirte. So schreibt er unterm 3. November 1835 aus Frankfurt a. M., wo dazumal gerade die Herren Gesandten des Bundesraths am Konferenztische versammelt waren und in endlosen Sitzungen die Schritte gegen die „staatsgefährliche junge Literatur" beriethen, an Moritz: „Ich halte Seydelmann noch immer für einen großen Schauspieler, bin aber froh, dem kleinen Menschen nicht ausgesetzt zu sein. Seydelmann hat von hier eine Offerte beinahe als Intendant bekommen. Noch hat er nicht geantwortet. Er läßt sich immer hinauftreiben im Preise . . . ich schreibe nur mehr über ihn, wenn er das hiesige Engagement nicht annimmt. Ich glaubte in ihm einen Mann zu sehen, der für die Wiederbelebung des deutschen Theaters glühte. Ich bot ihm mich und meine Freunde an, ich leitete die hiesigen Unterhandlungen ein. Er belog mich mit seinem Enthusiasmus. Er mag nun sehen, wie weit er mit der Berliner Kritik kömmt, die ihm Genie und Gemüth abspricht. Man nennt ihn ein mechanisches Kunstwerk, das mit dem Verlust eines einzigen Stiftes zusammensinkt . . ." Wie mußten diese Worte Balsam sein für den Rivalen Moritz, der sich durch die überlegene Kunst Seydelmanns für verdunkelt hielt, alle möglichen Federn gegen ihn in Bewegung setzte und nicht ruhte, bis er ihn endlich hinweggedrängt hatte aus dem Felde, das er allein zu beherrschen verlangte!

Vorläufig aber entwickelte die Sache sich doch nicht so schnell, als Moritz wünschte, und wir haben Zeit, auch einen Blick auf das damalige Repertoire der Oper zu werfen. Welche reiche Abwechslung, welche Vielseitigkeit in allen Gattungen! Noch der erste Morgenthau lag auf den Schöpfungen eines

Rossini,* Auber, Meyerbeer, und um diese leuchtenden Gestirne gruppirten sich Spohr, Marschner, Halevy, Herold, Donizetti Bellini und andere — nicht zu reden von Weber, Spontini, Boieldieu, die schon aus früheren Jahren her neben den alten Meistern Gluck, Mozart und Beethoven ihre Repertoirestelle einnahmen. Im Personale der Oper war gleichfalls manch wichtige Acquisition gemacht worden: die ausgezeichnete Doris Haus, welche im Oktober 1830 als Donna Anna debütirte, die Tenoristen Vetter (August 1831) und Rosner (Oktober 1833),** neben welchen für Buffo-Rollen dieses Faches seit 1828 List angestellt war. Rosner, dessen Sohn heute noch als verdienstliches Mitglied der Hofbühne angestellt ist, besaß einen prächtigen Tenor mit so glänzender Koloratur, daß ein Kenner es drastisch dahin beschrieb: es war, als wenn man eine Schüssel Erbsen über den Tisch ausschütte, so rollten und kollerten die Töne. Mit der Bruststimme reichte er nur bis zum B, damals für den Tenoristen noch ein Fest- und Feiertagston, den die Opernkompositeure nur in bescheidenem Maße verlangten; durch ein äußerst flexibles und wohllautendes Falsett wußte er sich aber, wenns Noth that, selbst in den höchsten Lagen brillant zu bewegen. Es war ja so recht die Zeit des bel canto. Die

---

* Von Rossini waren in den dreißiger Jahren auf dem Repertoire: Barbier, Italienerin in Algier, Diebische Elster, Tancred, Belagerung von Korinth, Othello, Tell, Moses, Jungfrau vom See. Von Auber: Der Schnee, Maurer und Schlosser, Johann von Paris, Stumme von Portici, Fra Diavolo, Die Verlobte. Von Meyerbeer: Robert der Teufel, am 12. Februar 1834 erstmals in Stuttgart aufgeführt mit der Haus (Alice), Vetter (Robert), Häser (Bertram) und Tourny (Raimbaut). Von Spohr: Faust, Jessonda. Von Marschner: Templer und Jüdin. Von Herold: Zampa, Der Zweikampf. Von Donizetti: Regimentstochter, Liebestrank, Lucretia Borgia. Von Cherubini: Wasserträger. Von Weber: Freischütz. Oberon, Euryanthe. Von Spontini: Vestalin, Cortez. Von Bellini: Belisar, Romeo und Julie. Norma. Von Boieldieu: Weiße Dame, Von Gluck: Armida. Von Mozart: Titus, Zauberflöte, Don Juan, Figaro, Entführung. Von Beethoven: Fidelio. Dazu kamen Opern wie Das unterbrochene Opferfest von Winter, Die Schweizerfamilie von Weigl, endlich von Lindpaintner: Vampyr, Die Bürgschaft (28. September 1834 Festoper zu des Königs Geburtstag) u. s. w.

** Er hieß eigentlich Rosnik und war der Sohn eines ungarischen Obersten.

Sänger — vorausgesetzt, daß sie etwas gelernt hatten, und ohne dies gieng es damals nicht — hatten es leichter als heutzutage, weil alle die vielen neuen, zündenden Opern, welche in rascher Folge erschienen, ziemlich Eines Gesangsstyles waren, mochten sie aus Deutschland, Italien oder Frankreich kommen. Besonders waren es die kolorirten italienischen Parthien, in denen Rosner excellirte, so sein Almaviva, sein Othello, wo neben ihm Vetter den Prinzen sang (in der Jüdin hatte Vetter gleichfalls den Prinzen, Rosner den Eleazar ꝛc.). In Vetter haben wir gleich Pezold, Braun und Schmidt einen Zögling der Waisenhausschule. Seine Stimme war schön, besonders in der Höhe, gehörte aber dem Toncharakter nach zu den „fettigen" Tenören und ließ bald nach, besonders im höheren Register. Das nahm sich der Mann, welcher außerdem in gedrückten ehelichen Verhältnissen lebte, sehr zu Herzen; ein verzweiflungsvoller Entschluß reifte in seinem Gemüthe, und eines Tages zog man die Leiche des Unglücklichen aus den Fluthen des Neckars. Was List betrifft, so fand er den Schwerpunkt seiner Kraft in späteren Jahren mit der Darstellung kleinerer komischer Parthien, und es existiren noch heute Leute, welche seine unübertreffliche Darstellung der Gerichtsperson im Don Juan (damals noch mit Dialog, statt mit den Recitativen gegeben) und sein verschmitztdrolliges Verhör mit dem Träger der Hauptrolle kopiren.

Auch im Ballet wurden in den dreißiger Jahren neue Anstrengungen gemacht durch Berufung Horschelts aus München (1832), dem Thoms und Fenzel folgten. Auf allen Gebieten herrschte eine rastlose und unermüdliche Thätigkeit, in vollem Glanze strahlte dem Institut die Sonne der königlichen Huld — und Sie wissen ja, ein Hoftheater steigt und fällt mit der Gunst seines Fürsten!

---

## 8.

Ehe ich weitergehe, darf ich eine Vorstellung nicht unerwähnt lassen, welche am 27. Februar 1835 zum Besten des Schillerdenkmals in Stuttgart stattfand. Man sammelte damals die Mittel, um dem größten der einheimischen Dichter auf dem Platze zwischen dem Alten Schlosse, der Stiftskirche und dem

Prinzenbau ein würdiges Monument zu setzen, dessen Ausführung bekanntlich Thorwaldsen übertragen wurde. Der Fiesco wurde zu diesem Ehrentage bestimmt. Im April des folgenden Jahres kam das Modell hier an, und die Statue wurde sodann ausgearbeitet, welche bis auf den heutigen Tag, trotzdem so viele neue erschienen sind, doch wohl die beste von allen geblieben ist. Am 18. Mai 1839 wurde sie enthüllt, und im Jahre 1840 erschien der Meister selbst in Stuttgart, wo König Wilhelm ihm zu Ehren ebenso großartige Feste auf der Wilhelma veranstaltete, als er dies später gelegentlich der Anwesenheit von Meyerbeer gethan hat.

Unter den Acquisitionen für das Schauspiel ist aus dieser Zeit die reichbegabte Abweser zu nennen, welche als Oberförsterin in den Jägern und als Elisabeth in Maria Stuart mit großem Glück gastirt hatte. Als endlichen vollwichtigen Ersatz für Therese Peche wurde 1836 Frau Johanna Wittmann (verehelichte Benesch) engagirt, die in naiven und sentimentalen Rollen etwas geradezu Bezauberndes und den ächten Seelenhauch der Liebhaberin besaß. Ueber ihr tragisches Schicksal, das sie, wie manch andere hervorragende Künstler der Bühne, in die Nacht unheilbaren Wahnsinns riß, werde ich in einem späteren Zeitabschnitte zu berichten haben. Vorläufig beschäftigt uns hier noch aus dem Jahre 1835 das Gastspiel Heinrich Marrs,* des feinangelegten Charakterspielers, der den Shylock, Solimann, Baruch und Mephisto spielte, während Seydelmann sein Gastspiel in Berlin mit den schon früher genannten Rollen eröffnete.

Daß die damaligen Vorstellungen des Schauspiels und der Oper eines solch hohen Grades von künstlerischer Vollendung sich zu erfreuen hatten, lag mit darin begründet, daß nur viermal in der Woche gespielt wurde, am Sonntag, Montag, Mittwoch und Freitag, wie es schon unter König Friedrich gewesen war. Wilhelm, der nur noch in Einem Theater spielen ließ (auch das Kleine Theater im Redoutensaale gieng als solches seit 1819 ein), verlegte die Anfangszeit der Vorstellungen von 5

---

* Sie wissen, sein Sohn, Wilhelm Marr, ist derselbe, der durch seine Brochüren die Antisemiten-Bewegung eingeleitet hat.

auf 6 Uhr. Anticipando sei hier bemerkt, daß erst viel später (unter v. Gall) noch der Dienstag und Donnerstag, zuletzt (unter v. Gunzert) noch der Samstag eingeschaltet wurde, sodaß heute, ohne eine entsprechende Vergrößerung des Personals, ganz besonders der Kapelle, an allen Wochentagen, und zwar mit Beginn um 7 Uhr gespielt wird.

Die Gastspiele gehörten damals noch so ziemlich zu den Seltenheiten, und die Stabilität aller Verhältnisse, die zumeist lebenslänglichen Kontrakte der bedeutendsten Mitglieder brachten es mit sich, daß das Ensemble durchaus tüchtiger eingeschult und eingeübt wurde, als dies heutzutage auch nur entfernt möglich ist. Um übrigens den Angehörigen des Instituts Gelegenheit zu geben, sich auswärts sehen und hören zu lassen, waren vom Jahre 1821 an die zweimonatlichen Ferien (von Mitte Juni bis Mitte August, seit 1832 vom 1. Juli bis 1. September), eingeführt. Die gute Absicht, dadurch die Bewilligung von Urlaub innerhalb der ständigen Spielmonate einschränken oder ganz aufheben zu können, scheiterte daran, daß eben in den Hochsommermonaten auch die berühmtesten Gäste keine vollen Häuser zu erzielen im Stande sind. Eine neue v. Leutrumsche Einrichtung hat sich in der Folge glänzend bewährt: die am 13. Januar 1838 erfolgte Gründung eines Pensionsfonds für die Wittwen und Waisen der Angehörigen des K. Hoftheaters, wozu Seydelmann nach Kräften mitwirkte. Hatte Lindpaintner schon früher den Gedanken zur Stiftung einer Pensionskasse für die Hinterbliebenen der Orchestermitglieder gefaßt und dadurch verwirklicht, daß die zwölf (unter Eckert in der Folge auf zehn herabgesetzten) Abonnements-Konzerte eingeführt wurden, so sollte jetzt ein Fonds gegründet werden, der den Hinterbliebenen der übrigen im Kunstfach bei der Hofbühne angestellten Personen zu Gute kommen sollte. Der König bewilligte außer einer namhaften Summe zum Grundstock zwei jährliche Benefiz-Vorstellungen, wozu man noch in späteren Jahren alle Premièren, von denen eine besonders günstige Einnahme zu erwarten stand, bestimmte. Auch der Pensionsverein für die Kapelle hatte sein Jahresbenefiz. Fortan sollten von dem Ertrag der Abonnements-Konzerte zwei Fünftheile der neuen Kasse, der Rest der alten zufließen, außerdem gewisse, niedrignormirte Eintrittsgelder und jährliche Beiträge der Mitglieder, sowie der Betrag der von der Intendanz ver-

fügten Disziplinarstrafen. Der König überließ für die Konzerte die kostenfreie Benützung des Hauses. Beide Kassen behielten fortan getrennte Verwaltung, deren Oberaufsicht der Hofdomänenkammer zusteht. Weil es damals noch im Verhältniß leichter war, auf Lebenszeit angestellt zu werden, war man schon zufrieden, wenn man die Wittwen und Waisen bedacht hatte; erst in der neuesten Zeit blieb es den deutschen Bühnenangehörigen vorbehalten, aus dem Ertrage spezieller Thätigkeit jenen großartigen Fundus unter dem Namen Deutsche Bühnengenossenschaft zu gründen, der den noch Lebenden selbst zu Gute kommen und ihnen in den Jahren der Gebrechlichkeit eine selbstständige Stellung gewährleisten soll.*

Lassen Sie sich, verehrte Freundin, diese kleinen geschäftlichen Auseinandersetzungen für diesmal nicht verdrießen, denn ich komme jetzt auf ein interessanteres, wenn auch nicht allzu erfreuliches Thema. Zu denen, welche einen lebenslänglichen Vertrag mit der Hofbühne abgeschlossen hatten, gehörte auch Seydelmann. Nun war es aber Moritz gelungen, sich Fräulein v. Stubenrauch in einer Weise zu attachiren — er studirte ihr bei seiner großen Sachkenntniß in der Regel zu Hause ihre Rollen ein —, daß durch sie beide und den Kreis, welchen sie um sich versammelten, das Institut immer mehr beherrscht wurde. Damals wurde der Grund gelegt zu den tiefliegenden Spaltungen, die fortan nie wieder im Personale dieses Kunstkörpers sich ganz verloren haben. Auf der einen Seite die Freunde jenes Hauses, im Besitze der Macht, der Exekutive, und dadurch

* Die Abonnements-Konzerte fanden Anfangs im Redoutensaale, dann aushilfsweise im Hoftheater, und von 1860 an, als an Stelle jenes alten stallartigen Gebäudes der Königsbau entstanden war, in diesem statt. Vor etwa 25 Jahren wurden von dem Könige durch eine Pauschalsumme die Benefizvorstellungen abgelöst. Daß beide Fonds getrennte Verwaltung, aber gemeinschaftliche Aktion haben, führt oft zu Mißständen; so hat jetzt die Kapelle nur 10 Wittwen zu versorgen, die andere Kasse 34. Seydelmann schlug schon bei Gründung jenes Pensionsvereins eine Schöpfung zu Gunsten der dienstunfähig werdenden Bühnenmitglieder vor; doch wurde der Plan vertagt. Baron v. Gall stellte eine solche in Aussicht, doch kam es nicht dazu, sodaß heute der König die Pensionirungen auf seine Schatulle nehmen muß, was er gerne und erfahrungsgemäß in liberalster Weise thut.

auf die andern herabsehend — auf der andern Seite die freien, auf sich selbst gestellten Naturen, welche sich wegzuwerfen glaubten, wenn sie nach jener Seite hin liebäugelten. Da man selbst durch passive Zurückhaltung verletzen konnte, geriethen sie in eine Opposition, welche unter dem intensiven Drucke, den ein Theatermechanismus auf seine Mitglieder auszuüben im Stande ist, sich immer mehr verschärfte und zu ernsten Katastrophen führen mußte.

Seydelmann, dem gleich Eßlair seine Kunst höher stand als Menschengötzendienst und Schleppträgerei, der den stolzen Nacken nicht zu beugen vermochte unter das Joch des Courtisanenthums, sah sich in seinem Repertoire und dadurch in der vollen Entfaltung seiner Kräfte durch Moritz aufs Empfindlichste eingeschränkt; suchte doch dieser auf jede Art sich selbst in den Vordergrund zu drängen. Aus kleinen Nörgeleien entstanden heftige Erörterungen, erbitterte Kämpfe, und mehr als einmal konnten Freunde Seydelmanns ihn aus gepreßtem Herzen, in höchster Wuth und Entrüstung ausrufen hören: „Sie wollen mich ins Grab ärgern, ich durchschaue sie . . . aber ich gehe nach Hause, besehe mir meinen Kontrakt, lasse mich pensioniren, und mein König muß mich zu Tode füttern!“

Die Spannung zu erhöhen, trug nicht wenig Lewald bei, der im Jahre 1835 neben der Theater-Revue bei J. Scheible in Stuttgart den ersten Band seiner Europa herausgab und darin Seydelmanns schon erwähntes erstes Gastspiel in Berlin noch als das „wichtigste Ereigniß dieses ganzen Theaterjahres“ gepriesen hatte. Als indeß dieser kluge Mann, der stets die hochtönendsten Phrasen im Munde führte, im Grunde aber persönlich eigennützige Zwecke verfolgte, die Kluft zwischen Seydelmann und Moritz sich immer mehr erweitern sah, warf er seine Netze dahin aus, wo er den reichsten Fang zu thun glaubte. Kamen sie doch herbei aus aller Herren Länder, die Abenteurer, Glücksritter, Leisetreter und Croupiernaturen, welche durch jene Hinterpforte der Neckarstraße, durch welche allerdings auch manche bedeutenden Männer einschlüpften, die Stufe zu einem Amt oder Aemtchen zu erklimmen hofften! Und Lewald hatte eigentlich damals die Vergangenheit eines Abenteurers hinter sich; das mag ein kurzer Rückblick beweisen. Aus Königsberg in Ostpreußen war er, als junger Mensch zum Kaufmannsstand bestimmt, davongelaufen und unter die Komödianten gegangen.

Während des Marsches der Alliirten nach Paris wußte er sich als Sekretär im russischen Hauptquartier zu insinuiren, machte weite Reisen und versuchte dann sein Glück wieder beim Theater, wobei er auch einmal Souffleur gewesen sein soll und zwei Jahre lang als Sekretär des gewiegtesten Theaterdirektors und scenischen Arrangeurs jener Tage, Karl von der Nürnberg-Bamberger Bühne, beschäftigt war. Ueber sein Wirken in Hamburg als „Statisten-Inspektor" seit Eröffnung des neuen (Schmidt-Lebrünschen) Theaters geht Uhde in seinem mehrerwähnten Buche kurz hinweg mit den Worten: „er wurde seiner Unverträglichkeit halber bald wieder entlassen." Neben seiner Thätigkeit beim Theater hatte Lewald von jeher mit Vorliebe schriftstellerische Arbeiten betrieben, und die beiden schon genannten buchhändlerischen Unternehmungen waren es besonders, welche ihn an Stuttgart fesselten. Er selbst schrieb einen ziemlich guten, sorgsam polirten, aber etwas schwülstigen Styl und verfügte über eine gewisse Frische der Darstellung. An sittlichem Ernst, Breite und Tiefe des Talentes, an Metallgehalt des Charakters und der Gesinnung, ist ihm seine noch heute lebende Verwandte, die treffliche Fanny Lewald, sehr weit überlegen. Es gelang ihm, bedeutende Verbindungen nach auswärts anzuknüpfen und dadurch seinen literarischen Einfluß wesentlich zu erhöhen. Heinrich Heine schrieb ihm für den Jahrgang 1837 der Theater-Revue die bekannten, von geistvollen Aperçus sprühenden Vertrauten Briefe über die französische Bühne, welche später in die gesammelten Werke aufgenommen wurden, und deren siebenter also beginnt: „Sie wissen, lieber Lewald, es ist nicht meine Gewohnheit, das Spiel der Komödianten, oder, wie man vornehm sagt, die Leistungen der Künstler mit behaglicher Wortfülle zu besprechen." Und dennoch schreibt er dann ganze Seiten über Edmund Kean, sodaß, als ich dieser Tage wieder das fast verschollene Buch hervorholte, mir Friedrich Haases Ausspruch durch den Kopf fuhr, wie ich ihn einst in dem seltsam auf- und absteigenden Rhythmus seiner Redeweise salbungsreich sagen hörte: „Lieber Freund, da raisonnirt man immer, daß wir heutzutage Reklame für uns machen, aber welche Stümper sind wir darin gegen unsere werthen Voreltern! Ganze Bände ließen diese von ihren Verehrern über sich schreiben — ich erinnere Sie nur an Bötchers Entwicklung des Ifflandschen Spiels —

ganze Bände, geschmückt mit kostbaren Kupfern und kolorirten Kostümbildern; besonders Devrient verstand es, sich so unter die Leute zu bringen. Und gar die Engländer, welche sich das noch etwas mehr kosten lassen konnten, als wir Deutschen! Man muß nur die prächtigen Aquatinta-Bilder von Garrik sehen!"

Nicht ohne ein wunderliches Gefühl blättert man heute in diesen alten Lewaldschen Zeitschriften, welche etwas ungemein Geleckte s, Zierliches, Gemächliches haben und mit unserer hastigen, sich überstürzenden modernen Holzschnitt-Journalliteratur so grell kontrastiren. Ja, damals hatten es die Redakteure noch bequem! Im Jahre 1836 brachte Lewald als Titelbild der Revue das Bild der reizenden Julie Rettich, den Text dazu aber suchte man vergebens. Statt dessen gab er eine Bemerkung, „der Text sei aus Versehen statt direkt nach Stuttgart mit Buchhändlergelegenheit über Leipzig eingeschickt worden, weßhalb er — im nächsten Jahrgang erscheinen werde"! Dieser nächste Jahrgang wurde eröffnet durch das Portrait der Amalie v. Stubenrauch im Genre der damaligen süßlich konventionellen Almanachbilder, welches das Fräulein mit ziemlich ernsten, stolzen Zügen und der damaligen befremdlichen Haartracht, den breiten Scheitellocken an beiden Schläfen und einem Krönlein von Zöpfen hoch auf dem Kopfe, darstellt — wohl der beste Schlüssel zu den Beziehungen, welche Lewald mit dem Hause der Neckarstraße angeknüpft hatte, und zu seiner veränderten Stellung gegen Seydelmann, dem er nun mit kalter Hand den Ruhmeskranz wiederum zerzauste, welchen er einst um seine Stirne zu flechten so eifrig war. Was Wunder, daß Seydelmann den Bann, der ihn von allen Seiten bedrückte, gewaltsam zerbrach, daß er erst die Regie niederlegte, dann vom Könige die Lösung seines lebenslänglichen Vertrages forderte, und daß ihm diese auch gewährt wurde. Damit war man in ein zweites schlimmeres Stadium getreten. Als Therese Peche von Stuttgart fortziehen mußte, lag eine Art von Entschuldigung in der weiblichen Rivalität der beiden Künstlerinnen, während Seydelmann als ein Opfer der Ränke und des Einflusses eines künstlerisch ihm nicht ebenbürtigen Günstlinges fiel, ein Verlust, der in das Leben und Gedeihen des Kunstkörpers aufs Tiefste und Nachhaltigste einschneiden mußte.

Was Lewald für sich selbst ambirte, blieb vorläufig unerfüllt. Seydelmann, der im August 1837 wiederholt in

Berlin gastirt hatte, trat dort jetzt fest ins Engagement, und damit war der zuvor gehegte Plan aufgegeben, im Verein mit der Birch-Pfeiffer, welche 1837 die Direktion der Züricher Bühne übernommen hatte, daselbst eine Pflanzschule für das deutsche Theater zu gründen. Er leitete in Berlin das Schauspiel gleich uneingeschränkt wie Spontini die Oper. Sein Lebensziel war ihm aber leider nur kurz gesteckt, und wir sehen als seinen Nachfolger in der nordischen Hauptstadt zu Anfang der vierziger Jahre denselben Kollegen, den ähnliche Umstände, wie ihn selbst, von Stuttgart forttreiben sollten: Theodor Döring. Das schien so im Fache zu liegen. Auch Dörings späterer Nachfolger, Karl Grunert, sollte fast bis an sein Lebensende in Stuttgart mit dem allmächtigen Coulissen-Einflusse ringen, der, als die Stubenrauch vom aktiven Bühnendienste zurückgetreten war, in Feodor Löwe sich verkörperte. Da nenne ich den Namen eines Mannes, den die Nemesis selbst für Moritz, ohne daß er es ahnte, herbeiführte. Ehe ich ihn aber näher zu schildern unternehme, habe ich ein beinahe gleichzeitiges Ereigniß aus dem Jahre 1841 zu melden, das einen jähen Umschlag in der Theaterleitung bedeutete und sich im Privatzimmer des Königs abspielte.

---

## 9.

Es liegt in der Menschennatur begründet, daß in jedem, der eine sehr verantwortliche Stellung hat, indem ein großes Personal ihm unterstellt ist, ein gewisser Selbständigkeitstrieb sich ausbildet, der sich ungern von fremder Macht durchkreuzt sieht. Wir sind da, wie das geflügelte Wort des Reichskanzlers lautet, bei dem Kapitel der „Friktionen“. Diese entwickelten sich, nachdem Seydelmann entfernt war, mit dem Intendanten und wurden aufs Aeußerste verschärft durch verschiedene Publikationen in der Presse. Seit Seydelmanns Abgang von Stuttgart konnte man von dienstwilligen Federn urbi et orbi verkünden lassen, wie trefflich es an dem dortigen Hoftheater stehe und das sei alles den Künstlerkräften einer Stubenrauch und eines Moritz zu danken. Wer alles damals für Moritz und seine Protektorin schrieb, würde sich wohl heute schwer enthüllen lassen;

aber sicher ist, daß dazu sich viele Leute fanden. Ganz naiv geht dies aus einer Bemerkung unseres Freundes Hackländer im Roman seines Lebens hervor; ich meine seine Unterhaltung mit dem Schauspieler auf der Reise von Karlsruhe nach Stuttgart im April 1840, als dieser ihm rieth, zu seinem Fortkommen in der Schwabenstadt Kritiken für die am Hoftheater maßgebende Partei zu schreiben. Es bleibe dahingestellt, ob er dies jemals auch nur versucht hat; aber daß Moritz ihn aufs Wärmste protegirte und ihn sogar in die Laufbahn des Mimen lanciren wollte, bis er mit seinem Debüt als Laertes glänzend durchfiel, erzählt er ja selbst mit viel Humor in den Blättern seiner Autobiographie. Er schildert uns auch die prächtig ausgestattete Junggesellenwohnung Moritzens und weiß sich dort mit der unvergleichlichen, ihm zu Gebote stehenden Realistik des Schauens noch jedes Möbels, wie es stand, zu erinnern. Eine Junggesellenwohnung war es dem Charakter, nicht der Wirklichkeit nach, denn Moritz war verheirathet, lebte aber meist getrennt von seiner Frau, der Stiftsdame Gräfin v. Schluchtizky, die, als sie ihn einst wieder überraschte, ihm das Dichterwort entlockte: „Schön war der Traum, doch schrecklich das Erwachen!"

Hackländer war noch nicht lange hier, so erschienen in einem Mainzer Journal, das ein Herr Wiest redigirte, sensationelle Artikel, welche „Enthüllungen" über die Stuttgarter Theaterverhältnisse brachten und Amalie v. Stubenrauch anklagten, daß sie im Verein mit Moritz über den Kopf des Intendanten hinweg die Bühne dirigire und die Intentionen des letzteren mattstelle und vereitele. Die Blätter wurden verschlungen. Es herrschte große Aufregung in allen Kreisen; denn es waren da ganz intime Vorgänge, wie sie nur den Eingeweihten bekannt waren, grell an das Licht der Oeffentlichkeit gerückt. Im Hause der Neckarstraße war man begreiflicherweise am peinlichsten betroffen, doch witterte man auch sogleich eine Fährte, um den Urheber zu entlarven. Moritz war ganz der Mann dafür, eine solche wenn auch noch so verwickelte Aufgabe zu lösen; das reizte seinen Scharfsinn ebensosehr wie seinen Ehrgeiz. Er reiste zuerst zu Frau v. Pistrich, welche damals in Mannheim lebte, und von dort nach Mainz, wo er mit Wiest eine seltsame Begegnung gehabt haben soll. Es handelte sich darum, diesem ein Manuskript — ich weiß nicht, war es nur ein Brief oder ein Blatt von jenen Aufsätzen

selbst — zu entlocken, und als er es an einem Orte versteckte, der vor jeder Nachstellung gesichert schien, von dort zu entreißen. Dies soll Moritz gelungen sein, und ausgestattet mit diesem Dokumente, das den Untergang des Intendanten am K. Theater besiegeln sollte, reiste er in die Heimat zurück.

Die Scene, welche im Kabinet des Königs darauf hin erfolgte, würde ich, wenn ich sie in einer Erzählung zu schildern hätte, nach meinen Quellen etwa folgendermaßen fassen. Der Intendant, zur Audienz befohlen, wird von seinem Fürsten mit einer Miene empfangen, die nichts Gutes ahnen läßt. Die Unterhaltung dreht sich zunächst um einige nebensächliche Gegenstände; dann aber beginnt der König, der nicht gewohnt ist, seine Stimmung lange zu bezwingen, folgendermaßen: „Ich höre, man klatscht in der Stadt noch immer über die Artikel in dem Mainzer Blatte. Haben Sie, Graf Leutrum, keine Ahnung, wer der Verfasser ist?" — Der Intendant zuckt bedauernd die Achseln und will entgegnen, aber sein Fürst schneidet ihm in die Rede: „Sie kennen ihn nicht . . . und wohl auch nicht diese Handschrift?" Und damit hält er ihm ein zerknittertes Blatt vor die Augen, welches jenem das Blut in den Adern erstarren macht. „Man weiß auch, wer zu Frau v. Pistrich gesagt hat, so lange eine Schürze das Theater regiere, könne es damit nicht besser werden!" —

Die Ueberführung war gründlich, niederschmetternd, unwiderlegbar. Der Graf, fortgeschwemmt von der königlichen Ungnade, die im September 1841 seines Amtes ihn entsetzte, fand erst im Asyl zu Ulm seine Besinnung wieder, starb aber, im Innersten von diesen Ereignissen getroffen, schon nach wenigen Jahren — wenn man will, als das dritte Opfer der „Kabale und Liebe" in dem Hause der Neckarstraße. Das vierte Opfer sollte, wie wir sehen werden, Moritz selbst sein.

Man darf, um die damaligen „Friktionen" ganz zu verstehen, nicht vergessen, daß eine Hofpartei, an ihrer Spitze eine sehr hochgestellte Frau, existirte, welche mit dem äußersten Widerstreben den Einfluß der Stubenrauch hatte heranwachsen sehen und es aufs Peinlichste empfand, daß — wie es in jenen Sensationsartikeln ausgeführt war — das Theater gewissermassen den Hof und alles tyrannisirte. Herr v. Leutrum fiel mit als Opfer von Einflüssen, für welche er eintrat und die ihn dann

von dem Sturze nicht retten konnten. Der König war über den Vorfall so aufgebracht, daß er sich mit dem Gedanken trug, das Theater aufzulösen. Damals gieng der Regisseur Krebs zu der Stubenrauch, rief ihre Hilfe an und machte unter Anderem geltend, daß die Hofkapelle laut der Stiftung von Herzog Karl her nicht allein dem Theater, sondern auch der Kirchenmusik zu dienen habe. Der Sturm zog vorüber.

Einstweilen stieg Moritz empor zum Oberregisseur, und seine Saat schoß in immer vollere Halme. Für Rollen, die er nicht mehr spielen wollte, ließ er Löwe eintreten, der, damals 25 Jahre alt, von Frankfurt a. M. hierhergekommen war. Er ist ein Sproß der rühmlichst bekannten Künstlerfamilie dieses Namens, der Sohn Ferdinand Löwes, der Neffe Ludwig Löwes und Bruder der gefeierten Sängerin Sophie Löwe. In Kassel geboren, widmete er sich in Mannheim und Frankfurt der Schauspielkunst, in welcher der langaufgeschossene junge Mann noch ein Neuling war, als Moritz ihn sah und mit nach Stuttgart brachte. Er gab sich mit ihm alle Mühe, ließ ihm kleidsame Kostüme anfertigen und suchte ihm, der seine Gliedmaßen äußerst unbeholfen und steif regierte, freiere Bewegungen beizubringen. Löwe war ein gelehriger Schüler, besonders machte er sich jene Kunst der Repräsentation zu eigen, welche ihn, der im Februar 1881 das Jubiläum seiner 40jährigen Dienstzeit in Stuttgart feierte, seitdem nie verlassen hat, dabei ein feiner Kopf, ein gebildeter Geist mit guten Kenntnissen, was in seiner Behandlung der Rede, besonders der klassischen Verse, sich nie verleugnete. Er hat selbst als lyrischer Dichter sich einen geachteten Namen zu machen gewußt und mir sympathisch sind vor allem die feinpointirten Epigramme in seinen Neuen Gedichten. Die elementare, aus dem Innern brechende Vollkraft des Schauspielers lag eigentlich nie in seiner Natur. Was er leistete, wurde ihm von Andern durch feine Dressur, oder hat er sich durch Selbstkritik und Fleiß anerzogen. Möglich, daß in seiner Jugend ihm die Lorbeeren des Mimen, welche seiner Familie in so reichem Maße zu Theil wurden, verlockend erschienen und daß er eine schöne Nüance, welche er in seiner Darstellung des Egmont anbrachte, indem er bei der Traumscene den Arm erhob nach dem von der Siegesgöttin ihm gezeigten Kranze — daß er, meine ich, diese Nüance aus

seinem eigenen Schauspielerleben geschöpft hat. Später hatte es den Anschein, als halte er sich im Grunde für das Komödiespielen zu gut. Durch Moritz bei der Stubenrauch eingeführt, war er oft in der Lage, besonders in späteren Jahren, sich auf sehr glattem Boden bewegen zu müssen. Wie aber seine Erscheinung auf der Bühne stets eine vornehme blieb, so hat er auch als Mensch sich wohl nie etwas vergeben. Möglich, daß die angeborene Kühle seines Temperamentes, seine Besonnenheit, maßgebenden Interessen sich unbedingt unterzuordnen, ihn davor bewahrte. Das ist auch ein Talent, ohne welches schon viel bedeutendere Künstler mit heißer wallendem Blute gescheitert sind. Seine beste Rolle war und blieb sein Lord Leicester, die er erhielt, nachdem er das volle Erbe des Moritzschen Rollenfaches angetreten hatte: die Aalglätte des Höflings, seine scheue Zurückhaltung vor dem wilden und gefährlichen Sanguiniker Mortimer, die überlegene Stellung, welche er als Günstling einer hohen Gebieterin sich zu wahren bedacht ist, dies alles gelang ihm in so vollkommenem Maße, daß wohl kaum jemals diese Rolle, die theilweise in seinem eigenen Selbst begründet lag, besser gespielt wird. Wenn Sie übrigens, verehrte Freundin, Löwe sehen wollen, wie er leibte und lebte in seiner ersten Stuttgarter Zeit, so lesen Sie von Hackländer die kleine Skizze In Scene setzen in den humoristischen Schriften nach. Der Schauspieler „von einer langen, sehr langen Gestalt, auf der ein interessantes aber sehr blasses Gesicht, von hellblonden Haaren umgeben, sehr von oben auf die Welt sieht", ist kein anderer als Löwe, ganz naturgetreu gezeichnet. Mit dem dort vorkommenden Regisseur ist natürlich Moritz gemeint, dessen Allüren und Wirkungsart photographisch genau gezeichnet sind, wie denn überhaupt die Bekanntschaft Hackländers mit diesen Persönlichkeiten ihm jenen Einblick in den gesammten Mikrokosmus eines Theaters verschafft hat, dem man in seinen Skizzen und Erzählungen so manche frische Blüte verdankt.

Ich habe schon früher die vertraulichen Beziehungen berührt, welche Moritz mit Karl Gutzkow angeknüpft hatte. Eine Bestätigung dafür finden wir auch in der Wahl des Stückes, welche Moritz im November 1839 für seine Benefizvorstellung traf. Um sich für manchen ihm geleisteten Dienst erkenntlich zu erweisen, entschied er sich für Richard Savage. Das Cottasche

Morgenblatt brachte in langen Zwischenräumen, wie dies damals üblich war, ab und zu einmal einen Bericht über das Theater. Die Gutzkowsche Novität wurde besonders eingehend behandelt, und ein Kritiker des von Hermann Hauff, dem Bruder von Wilhelm Hauff, redigirten Blattes schrieb über die erste Aufführung: „Man war sehr begierig, zu sehen, ob ein Mann, der so viel geleugnet und negativ behauptet hatte, im Stande sei, ein positives Stück Welt hinzustellen, das fesseln, rühren, erschüttern und am Ende befriedigen könnte." Der Versuch gelang vollkommen, was nicht zu verwundern ist, da Richard Savage wohl als die gesündeste und blutvollste von Gutzkows Bühnendichtungen dasteht.

Zu Anfang der vierziger Jahre sehen wir in den Kreis der Stuttgarter Poeten und Künstler noch eine neue Erscheinung treten, die hier nach ihrem eigenen Zeugniß manche süße Jugendthorheit ausgetobt, in der Folge aber eine der glänzendsten Stufen in der heutigen Bühnenwelt erstiegen hat: Franz Dingelstedt. Die sechs Jahre, welche er in der Schwabenstadt zubrachte, sind für ihn selbst und die damaligen Zustände so ungemein bezeichnend, daß Sie, hochgeschätzte Frau, es mir Dank wissen werden, wenn ich ihnen ein besonderes Kapitel widme.

Zuvor habe ich noch eines Gastspiels in der Oper zu erwähnen, das hoch über die Mittellinie emporragte. Am 11. Dezember 1836 debütirte, aus dem sangesreichen Oesterreich kommend, Agnese Schebest als Norma und ließ zwei Männerrollen, den Romeo und Tancred, folgen. Durch ihren beseelten und ausdrucksvollen Gesang, fast mehr aber noch durch ihr ungewöhnlich belebtes dramatisches Spiel, erregte sie allgemeines Entzücken. Nicht nur richtete im Morgenblatt C. Köstlin unter dem Pseudonym C. Reinhold an sie dreizehn ebenso wohlgereimte, als langweilige Ottaverime, sondern sie begeisterte auch David Friedrich Strauß zu folgendem Sonnett:

Wie ich zuerst Dich als Romeo sah,
Die Töne hörte, Jubel, Klagen, Bitten,
Wo Lieb und Leid, Lust und Verzweiflung stritten,
Nein, Höhres gibt es nimmer! schwur ich da.

Doch schnell ward aus dem Nein entzücktes Ja,
Als Du mit Tönen, die das Herz durchschnitten,

Die Treue sangest, die so viel gelitten,
Das ist ihr Höchstes! rief ich, Thränen nah.

Nun sah ich als Alice Dich zuletzt,
Und so hab ich sie niemals noch gefunden,
So Gracie ganz und Süße! schwur ich jetzt.

Doch, o des Wechsels, nie so süß empfunden,
Schon morgen wird, ich kann es prophezein,
Romeo mir das Höchste wieder sein!

Es waren die Rollen Romeo, Fidelio und Alice, mit denen sie sich in das Herz des ernsten Gelehrten gesungen hatte, und der Eindruck war so tief und mächtig, daß er 1840 die Künstlerin zu seinem Weibe machte — zu seinem „lieben, schrecklichen Weibe“ — wie er in einem seiner späteren Gedichte seufzt. Ach, das ist ein weitläufiges, psychologisch allerdings nicht unintereſſantes Kapitel! Nie und nimmer mag es gelingen, daß eine Charakterrichtung, wie sie in dem fast klösterlichen Lebensgange unserer schwäbischen „Stiftler“ sich zu entwickeln pflegt, mit dem rauschenden Fluge sich verträgt, den eine Künstlerin der Bühne zu nehmen gewohnt ist. Den traurigen Epilog zu jenem Ehebunde finden wir in dem Alten und neuen Glauben, in dem Abschnitt: Wie ordnen wir unser Leben? Dort sagt der tiefsinnige Verfasser des Lebens Jesu, indem er über die Ehe spricht: „Sobald längerer Erfahrung und einsichtsvoller Prüfung die Unmöglichkeit ersprießlichen Zusammenlebens sich herausgestellt hat, sollte man die Lösung des Bandes nicht allzu sehr erschweren . . .“ Wie sein Ludwigsburger Jugendfreund und Studiengenosse Friedrich Th. Vischer, sah Strauß sich genöthigt, sich von dem Weibe, das er so heiß geliebt, wieder zu trennen. Es bedarf wohl keiner sehr ausführlichen Untersuchung, warum die sogenannten Künstlerehen in der Regel so unglücklich sind. Gewiß ist eine solche Vereinigung nur dann ersprießlich, wenn einer der Gatten dem andern eine vollständige Selbstlosigkeit entgegenbringt. Bei den Künstlern, die durch die Natur ihres Berufes gezwungen sind, ihr Selbst in den Vordergrund zu stellen, durch ihre Person zu wirken, geht jene Eigenschaft verloren. Das Weib, sonst viel aufopfernder als der Mann, empfängt durch diesen Beruf eine erhöhte Eigenliebe,

die Unterordnung unter den fremden Willen wird ihr schwierig, ja unmöglich; bei dem Manne aber, der eine solche Frau heimgeführt, verfliegt in der Prosa des Alltagslebens gar bald der Nimbus, den die Glorie der Kunst um die Erkorene spann. Eine ruhmreiche Laufbahn hat Agnese Schebest abgeschlossen, als sie den Ludwigsburger Gelehrten heirathete — allerdings erst, nachdem ihre Stimme bereits ihren Glanzpunkt überschritten hatte. Bis in die Mitte der siebziger Jahre lebte sie in Stuttgart, daselbst musikalisch-deklamatorischen und mimischen Unterricht ertheilend. Unter Anderem hat sie aus einem damaligen Ludwigsburger Artillerie-Offizier einen heute weit und breit berühmten Sänger herangebildet: den Tenoristen Anton Schott in Hannover, an welchem talentvollen Zögling sie einst, indem sie einen Kreis von Sachverständigen einlud, ihre Lehrmethode öffentlich exemplificirte.

---

## 10.

Franz Dingelstedt war im Jahre 1841 seiner Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters wegen aus Kurhessen hinausgehassenpflugt worden. Unter jenen Gedichten hat mir immer das am besten gefallen, wo der Dichter sich auf die Kanone, die am Zündloch „ein N. mit Lorbeer und Krone" trägt, niedersetzt und Betrachtungen darüber anstellt, daß dieses ehrwürdige Geschütz nun dazu degradirt sei

> Zur Friedensrevue vor den Thoren,
> Zum Namenstag Seiner Majestät,
> Und so oft ein Prinzchen geboren,

den ehernen Mund aufzuthun. Auch das Lied vom deutschen Patrioten in seinem ironischen Ingrimm gefiel mir immer so besonders gut:

> Was will, Ihr Herrn, ein deutscher Patriot?
> Für sich ein Aemtchen, Titelchen und Bändchen,
> Für seine — ehelichen — Kinder Brod,
> Und legitime Fürsten für sein Ländchen.

Wie denkt, Ihr Herrn, ein deutscher Patriot?
Wenns hoch kommt, wie die Allgemeine Zeitung.
Vom Franzmann spricht er nur mit Haß und Spott,
Und schwärmt für Preußens Gaslichtsweltverbreitung.

Hinaus zum Tempel, deutscher Patriot,
Eh Du Dich ins Sanktissimum geheuchelt,
Und eh Dein Kuß, Judas Ischarioth,
Die Freiheit, den Messias, rücklings meuchelt!

Das ist so recht aus voller Bardenbrust von einem Manne gesungen, in dem die Julirevolution fortrevoltirte. Und welch ein Seherblick war diesem Dichter eigen! Er beeilte sich, seine Prophezeiungen wahr zu machen — durch sein eigenes Exempel.

Was die Allgemeine Zeitung betrifft, so trat er zunächst eine Stellung in deren Redaktion an, gewann Fühlung mit Stuttgart und dem Stubenrauchschen Zirkel und wurde 1843 zum Vorstand der Privatbibliothek des Königs berufen. Diese befindet sich in dem Speisesaale der ehemaligen Karlsschule. Schon jetzt, darf man annehmen, genirte ihn der Kanonendonner nicht mehr, wenn derselbe zum Namenstag Seiner Majestät von den Bergen hallte.

Wie es in seinem Innern damals aussah, enthüllte der „Mann im Mond“ * einst bei einem Abendspaziergang mit Löwe. Der Weg führte die beiden Freunde über den Schloßplatz. Der eine Flügel ist hell erleuchtet — vor dem Portal Auffahrt zu einem Hoffeste, Feldjäger halten Wacht. Dingelstedt bleibt stehen, ergreift den Freund beim Arm und sagt: „Siehst Du, mein Platz ist eigentlich da drüben!“

Da drüben . . . eine Kluft blieb für ihn zu überspringen. Mit den „langen Fortschrittsbeinen“, die Heine aufgebracht und Dingelstedt später in seiner bekannten Selbstironie sehr oft citirt hat, voltigirte er hinüber. Von der königlichen Privatbibliothek leiteten nur wenige Schritte nach dem Hoftheater. Der Bibliothekar, Hofrath und Vorleser des Königs erhielt auch die Stelle

---

* Dingelstedt wurde von einer bekannten Dame, mit der er in seinen Stuttgarter Tagen oft verkehrte, nie anders als so genannt, denn ganz in Schwarz gekleidet und feierlich zugeknöpft, wie er sich damals trug, mit seinen tiefliegenden Augen und dem interessant blassen Gesichte, erinnerte er sie immer an jene Figur des Hauff-Claurenschen Romans.

eines Dramaturgen. Freilich blieb seine Wirksamkeit hier eine eng-begrenzte. Ab und zu interessirte er sich wohl für ein aufkeimendes Talent, setzte in Stellvertretung ein Stück in Scene, aber schon in jenen ersten Anfängen zeigte sich bei ihm jenes unruhige, sprunghafte Wesen, das mit Einsatz aller Kräfte dem noch fernen Gipfel zustrebt und, am Ziele angekommen, sich verstimmt und unbefriedigt niederwirft. Er trug sich damals mit einer Welt von Entwürfen und hätte bei seinem reichen Talente auch die Fähigkeit besessen, auf geeignetem Boden sie wachsen und sich vollziehen zu lassen. Dazu aber bot ihm seine Stellung in Stuttgart nicht Spielraum genug. Im Verein mit Hackländer leitete er die Privattheatervorstellungen, welche der damalige Kronprinz Karl in einem besonderen Saale des Schlosses veranstalten ließ. Was er zu diesen Aufführungen dichtete (Hackländer hatte die Regie), verrieth keineswegs den Geist, der in seinem Haus des Barneveldt weht. Es waren Parodien und Travestien in der Art von Fäustling und Margaretherl. Daß die beiden Arrangeure von ihrem hohen Gönner keinen Auftrag hatten, just diese Richtung einzuschlagen, braucht nicht erst gesagt zu werden. Die mythenbildende Phantasie des Volkes erzählte sich von diesen Privatvorstellungen die unglaublichsten und unsinnigsten Dinge. Man sprach mit Unwillen über die Thätigkeit Dingelstedts — was machte der sich daraus! Sog er doch mit hocherhobenen Nüstern das betäubende Parfüm der Hofluft, trieb sein Schifflein doch mit lustig flatternden Wimpeln und vollen Segeln vor dem Winde.

Da verfiel er auf einen unglückseligen Gedanken, um sich noch mehr Feinde zu machen, da er dadurch mit dem Wechsel seiner politischen Gesinnungen gleichsam öffentlich paradirte. Er gab im Verein mit Hackländer die Laterne, ein humoristisch-satyrisches Wochenblatt, heraus, das zu einer Zeit, als in Deutschland die langsam herangewachsene Saat der Julirevolution zum Schnitte reif war und ein gewaltiger Umschwung der Staatsordnung sich vollzog, die Bestrebungen der Bürgerschaft verhöhnte, die Märzerrungenschaften ins Lächerliche zog und Angesichts der wankenden Throne von Unterthanenrespekt, Ruhe und anderen Bürgerpflichten predigte.

Die erste Nummer erschien am 20. August 1848. Das Titelbild zeigte einen langgewachsenen Mann, der mit einem

Anzündstock eine Gaslaterne entflammt hat, hinter welcher ein Blitz niederzuckt, während Fledermäuse und andere Nachtvögel von dannen flattern. Unter der Laterne drückt sich ein Volksschwarm vorbei, Frauen und Männer, die scheu zurückweichen, weil der schützende Mantel der Nacht über ihrem Haupte hinweggezogen ist. Die Illustration der Probenummer zeigt einen Volksredner, wildbärtig, mit aufgerissenem Mund; neben ihm schaut zu einem Fenster der lachende, von einem Hof umgebene Vollmond herein. „Meine Herren," lautet die Unterschrift, „schließlich trage ich darauf an, daß durch dichte Fensterläden dem Mond fortan der Zutritt in unsere Versammlungen verwehrt werde, da derselbe, als von einem bedeutenden Hof umgeben, ein böses Licht auf uns alle werfen könnte!" Das Erkennungszeichen war dadurch dem Blatte deutlich aufgedrückt: es trat für den Hof und Adel ein und machte Opposition gegen den Vorläufer des Kladderadatsch, das illustrirte Witzblatt Eulenspiegel,* und den Beobachter. Als Charakterisirung des Tons, den ersteres Blatt im Taumel der neuerrungenen Preßfreiheit anschlug, sei ein Bild mit der Aufschrift: Ludwig XI., Trauerspiel von C. Delavigne, angeführt mit folgendem begleitendem Dialog: „Sagen Sie einmal, wer stirbt denn eigentlich in diesem Trauerspiel?" — Niemand als der König. — „Zum Kukuk! da ists ja ein Lustspiel!"

Im Beobachter und der Laterne kam denn auch der Faust-Kampf zum Austrag, der in den Annalen der Theaterkritik die Namen Strauß und Dingelstedt verbindet. Ich rechne es mir als Verdienst an, wenn ich diese in der Theatergeschichte denkwürdigen Dokumente der Vergessenheit entreiße. Der Beobachter hatte an Strauß, der damals Abgeordneter war und nur zögernd dem wilden Sturmlauf der Demokraten folgte, den Rath ergehen lassen, sich statt mit Politik, lieber mit Kunst und Wissenschaft zu befassen, wovon er mehr verstehe. Strauß, der bei einer Vorstellung des Faust Eingriffe der „württembergischen Theatercensur" witterte, die in dem Stücke alles ausgemerzt habe, was

* Der Eulenspiegel erschien in Stuttgart schon seit dem Jahre 1846; der Kladderadatsch folgte erst 1848, in Gewand und Ton dem älteren Stuttgarter Kollegen ähnlich. Jener wurde Anfangs von Ludwig Pfau redigirt, dann von Ludwig Weißer, dem späteren Professor und Inspektor des K. Kupferstichkabinets.

etwa den Kirchenhirten Aergerniß geben könnte, gab seiner Entrüstung darüber im Beobachter vom 18. Oktober 1848 folgenden Ausdruck: „Sie haben mir, geehrtester Herr Redakteur, in Ihrem Blatte kürzlich die Weisung gegeben, mich nicht mit Politik, sondern lieber mit allem Andern abzugeben, zu welchem meine, wie Sie allzu schmeichelhaft für mich hinzusetzen, Goethesche Natur mich eher befähige. Ich habe mir dies wenigstens für die gegenwärtigen Landtags-Ferien insoweit gesagt sein lassen, daß ich gestern ins Theater gieng, in die Vorstellung des Faust. Aber siehe da — die erste Bemerkung, die sich mir dabei aufdrängte, war wieder eine mehr oder weniger politische. An unserer Theater-Censur nämlich, mußte ich bemerken, scheinen die Bewegungen der neuesten Zeit so ziemlich spurlos vorübergegangen zu sein. Zwar die politische Censur wird ein Goethesches Drama niemals gegen uns herausfordern:

> Ein garstig Lied, pfui! ein politisch Lied!
> Ein leidig Lied!

desto mehr, so wie einmal unter uns die Begriffe von Anstand und Sittlichkeit sind, die moralische. Außer einigen der gröbsten Ausdrücke, z. B. in der Rede Valentins, ist in denjenigen Scenen, die überhaupt zur Aufführung kommen, an Reden und Situationen kaum etwas vertuscht. Man scheint von dem richtigen Gesichtspunkte ausgegangen zu sein, daß im großen Kunstwerk kein Theil für sich zu nehmen sei, das Ganze unmöglich aber anders als erhebend, auch sittlich erhebend, wirken könne. Auch religiös Anstößiges, an Gotteslästerung Streifendes, findet sich im Faust, besonders in den Reden des Mephistopheles; auch das ist mit Fug und Recht beibehalten worden. Nun aber kirchliche Anstöße — halt! die konnte die württembergische Theater-Censur unmöglich passiren lassen:

> Den lieben Herrgott mag er schimpfen,
> Den Pfarrer soll er uns nicht verunglimpfen.

Es fallen denn bei der hiesigen Aufführung die Worte des Famulus:

> Ich hab es öfters rühmen hören,
> Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren,

und Fausts Antwort:

> Ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist,
> Wie das denn wohl zu Zeiten kommen mag,

weg, und Wagner fährt unmittelbar nach der Aeußerung, in der Deklamirkunst etwas von seinem Meister profitiren zu wollen, wahrhaft ungereimt fort: Ach, wenn man so in sein Museum gebannt ist, ꝛc. Konnte man schon einen simplen Pfarrer einem so hämischen Ausfalle von den Brettern herab nicht preisgeben, so darf noch viel weniger Luther, der protestantische Erz- und Oberpfarrer, lächerlich gemacht werden. Spaß beiseite — wen hat nicht in dem köstlichen Rattenliede immer ganz besonders die Eingangsstelle vom Doktor Luther ergötzt:

> Hatte sich ein Ränzlein angemäst'
> Als wie der Doktor Luther.

Unser herrlicher Luther hat lebenslang einen Spaß sowohl zu machen als zu verstehen gewußt . . . Was thut aber unsere Stuttgarter Theater-Censur? Aus — Luther macht sie — einen Chinesen, und dem Reime zulieb aus der Butter — einen Käse:

> Lebte nur von Milch und Käse,
> Hatte sich ein Ränzlein angemäst'
> Als wie der gelehrteste Chinese!

Ich gestehe, ich wäre begierig, den poetischen Flickschneider zu kennen, der sich nicht entblödet hat, das Goethesche Prachtgewand durch einen so niederträchtigen Lappen zu verunstalten. Endlich, wie Pfarrer und Oberpfarrer, so darf auch deren Werkstätte, die Kirche, nicht profanirt werden. Dies wird sie aber schon dadurch, daß sie auf der Bühne dargestellt wird. Aeußerlich mag sie es wohl: eine Kirche sammt Kirchthurm mag uns der Dekorationsmaler im Hintergrunde zeigen, aber das Innere dieser heiligen Hallen soll sich auf den Brettern nicht öffnen. Daher muß das betende Gretchen statt im Dome unter vielem Volke allein auf der Gasse knien, wodurch nicht nur die Scene ihre erschütternde, wahrhaft religiöse Weihe verliert, sondern auch am Schlusse der Unsinn herausspringt, daß sie nach dem Fläschchen der Nachbarin ruft, wo keine Nachbarin zu sehen ist.

Ich weiß wohl, man pflegt auch zum Beispiel in Schillers Maria Stuart die Nachtmahl-Scene wegzulassen. Das höchste Mysterium des Christenthums, das Essen vom Leibe des Gottes, diese heiligste Handlung soll nicht inhaltslos, nur äußerlich nachgemacht werden. Das läßt sich hören. Aber hier im Faust ist von keiner heiligen Handlung die Rede; man braucht keinen Priester, keinen Altar zu sehen, nur die Kirche, oder auch blos die Seitenhalle einer solchen, worin die Gemeinde kniet und Chorgesang und Orgelklang erschallt. Hieran kann, bei der ernsten und tiefreligiösen Haltung der ganzen Scene, ein vernünftiger Frommer unmöglich Anstoß nehmen. Es ist nicht gegen die Religion, sondern nur gegen die religiöse oder vielmehr kirchlich-geistliche Etikette, welche eine pharisäische Denkart dem Theater aufgenöthigt hat und welche demselben schlecht steht, nachdem es die politische abgeworfen hat oder doch abzuwerfen im Stande und im Begriffe ist . . ."

In der Laterne vom 22. Oktober antwortete Dingelstedt darauf und führte aus, daß der Faust in Stuttgart nach der Seydelmannschen Einrichtung gespielt werde und daß die chinesische Variante — vom Altmeister selber herrühre. Sie sei noch immer eher zu entschuldigen, als Holbeins geistvolle Emendation für das Hoftheater zu Hannover:

> Hatte sich ein Ränzlein angemäst'
> Wie von Studentenfutter.

Dann verfiel Dingelstedt in folgende Lebendigkeit des Styls: „Bestünde unser Theater-Publikum aus lauter Dr. Martin Luthers und Dr. D. F. Sträußen, so würde unbedenklich nicht blos im Faust, sondern auch in manchem andern Drama manche Stelle unverändert bleiben, die jetzt nach dem alten Warnungsrufe: Wehe Dem, durch welchen Aergerniß kommt! geändert, gemildert wird. Der Spaß, welcher Leuten von Ihrem Schrot und Korn nicht wehethut, könnte und müßte es dem buntzusammengesetzten Mittelschlage, aus dem jedes heutige Publikum und auch das unsrige besteht. Die Stelle, welche Sie und mit Ihnen vielleicht noch ein Dutzend unserer ebenso seltenen als verehrten Besucher als weggefallen schmerzlich vermissen (es ist die vom Pfarrer und dem Komödianten gemeint), würde als

aufgenommen wenigstens ein Hundert treuer Stammgäste noch viel schmerzlicher berühren und verscheuchen. Sie selbst — si parva licet componere magnis — reden Sie nicht vor Ihren Wählern in Ludwigsburg, sogar vor der Kammer in Stuttgart von einem andern Standpunkte, wie zu dem esoterischen Publikum Ihres Leben Jesu? Wenn Sie während Ihrer Anwesenheit in Stuttgart dem Tempel Thaliens öfters die Ehre Ihres Besuches gönnen, so werden Sie davon hoffentlich sich überzeugen, daß wir unsere Muse nicht zur zimperlichen alten Jungfer machen, weder aus politischen, noch aus kirchlichen, nicht aus ästhetischen und nicht aus moralischen Rücksichten.' Aber die Rücksicht auf unser Publikum, auf die Majorität seiner Stimmen, auf den Durchschnitt seiner Bildung und Gesittung darf — sofern Sie überhaupt die Zulässigkeit eines praktischen Standpunktes nicht ganz und gar negiren — Ihrer billigen Würdigung so gewiß sein, wie auf der andern Seite dieselbe Rücksicht die ästhetische Leitung der Bühne nicht ausschließlich bestimmt . . ."

Welchen Eindruck mußten diese Ausführungen eines Mannes machen, der die Engherzigkeit und den beschränkten Horizont des deutschen Pfahlbürgers so oft verspottet hatte? Welchen Eindruck machen sie gar heute, wenn man sich immer das Objekt des Kampfes: den Namen Luthers rc. vergegenwärtigt? — Dingelstedt fährt dann in kulturhistorisch bemerkenswerther Weise fort: „Von der kirchlichen „Censur" der Bühne insbesondere noch ein letztes Wort. Wie sie bisher nicht blos in Wien, sondern auf der Mehrzahl deutscher Bühnen geübt wurde, das wissen Sie wohl. In Wien durfte der Name „Gott" auf den Brettern geraume Zeit nicht genannt werden. Man behalf sich mit dem heidnischen Pluralis oder mit dem lieben blauen Himmel. Von der Erscheinung eines Geistlichen war natürlich keine Rede. Bei uns traten in der Oper wie im Schauspiel alle Kirchenfürsten, ein Pabst, unzählige Kardinäle, Bischöfe u. s. w. ungehindert auf, und unsere Garderobe ist außerordentlich reich an Ordensgewändern aller Observanzen und Farben. Auch Festzüge und Handlungen der Kirche bis zu der von Ihnen selbst beanstandeten Beichte in Maria Stuart giengen mit Pracht und Treue in Scene. Wenn der protestantische Kultus neben dem katholischen weniger zahlreich und glänzend vertreten war als dieser, so lag der Grund einfach darin, daß er in weniger Stücke, um mit unserem Freund

Justinus zu reden, hineinragt; doch wurden Prediger in ihrem Ornate und mit ihrem Sermon, sogar Luther, Ihr Erz- und Oberpfaff, zugelassen, auf die Bühne nämlich. Gotteshäuser endlich, von innen und von außen, katholische, protestantische, jüdische, sind förmlich stehende Artikel unter unsern Dekorationen, die Orgel fehlt uns in keiner modernen Oper, so wenig wie ihren Komponisten die unvermeidliche Preghiera, und zu Gutzkows Uriel Acosta haben wir die verfluchenden Widderhörner in der Synagoge eigens anfertigen lassen. In dem Punkte ist unser dramaturgisches Gewissen ganz rein, und wir denken wie Mephisto: die Kirche hat einen guten Magen. Deßungeachtet, trotz dieses guten Magens, ist ihr eine solch ecclesiastische Licenz der Bühne oft sauer aufgestoßen. Wie heute von Ihnen der Vorwurf allzu ängstlicher Rücksichtnahme nach dieser Seite hin gemacht wird, so kam der entgegengesetzte schon oft genug von der entgegengesetzten. Und da wäre es denn freilich, wie in jeder anderen Hinsicht, sehr wünschenswerth, sehr dankenswerth, wenn einem jungen Dramaturgen, wie ich bin, ein alter Thaumaturg wie Sie zu Hilfe eilen wollte. Sie sind freilich zu einem ungleich größeren Werke berufen, zu dem Aufbau eines viel höheren Hauses, als unser armes, im Sturm der Zeit bedrohlich schwankendes Schauspielhaus."

Strauß ließ diese Sache auf sich beruhen, Dingelstedt aber begann im Jahre 1849 für die Laterne Dramaturgische Blätter zu schreiben, worin er zunächst den „kritischen und krittlichen Stimmen" entgegentrat, welche über die ewige Wiederholung der Donizettischen und Bellinischen Opern sich beschwerten. Darunter befand sich auch Strauß, wie sein Gedicht Mozart in Stuttgart beweist. In der kampf-, beinahe rauflustigen Weise, welche der damaligen Schreibart Dingelstedts eigen ist, gieng er gegen die ganze Schule der „Etti- und Ini-Fresser" vor, zeihte sie der Oberflächlichkeit und Unbildung in schönen Dingen und plaidirte für allerjüngste, allerneueste Jugend auf dem Repertoire, „ohne Deutschthümelei, ohne Frage nach dem Heimatscheine". Nach Flotows Martha, Essers Prinzen, Schmidts Eugen geht sein Verlangen, und für das recitirende Drama bringt er die Schöpfungen Hebbels, Freytags, Gutzkows, Laubes in Vorschlag. Aber diese Skizzen hörten bald wieder auf, und die Hexe Politik nahm ihn wieder ganz gefangen. Die Angriffe gegen ihn mehrten sich, und der

Eulenspiegel, in welchem der Laternenmann mit hellen, großkarrirten Beinkleidern eine stehende Figur geworden war, brachte ihn eines Tages aufgeknüpft an einer Gaslaterne, das Nachtwächterhorn um die Schulter, die Hellebarde zur Seite, und dazu das folgende Gedicht:

Dingelsteht? — Dingelhängt!
Im Achtundvierzger Segensjahr,
Als auch in Deutschland Mode war:
Die Herren à la lanterne!
„Wird bang dem ...., grauſ't sein Haar,"
Er hängt sich selbst, so lang er war,
Und stirbt à la lanterne.

Dingelstedt rächte sich in der nächsten Nummer seines Blattes damit, daß er Ludwig Pfau und den Zeichner J. Nisle, welche kurz zuvor mit sechs Monaten Arbeitshaus bedacht worden waren, in Züchtlingskleidern, mit Wollspinnen beschäftigt, abconterfeite und als Text dazu das Straferkenntniß setzte. Der Eulenspiegel blieb in Wort und Bild die Antwort nicht schuldig.

Zum Hofrath mich emporzudichten,
O süßes Glück! Mir wars vergönnt!
Und andre Aemter, andere Pflichten,
Bei dem „Aktricen-Regiment!"

Und noch ein anderer Kämpe trat gegen ihn ins Feld. In einem Gedicht: Revue auf der Königsstraße, das man Johannes Scherr, gleich Strauß damals württembergischer Abgeordneter, zuschrieb, hieß es u. A.:

Sein Auge blickt weltschmerzlerisch im Winkel stets,
Es ist der hofräthliche Hofrath Dünkelstets . . .

Nach sieben Monaten warf Dingelstedt die Flinte ins Korn und erklärte kurzweg seinen Lesern, daß er, der für das süße Geschäft einer Zeitungsredaktion niemals geschwärmt habe, sein Amt niederlege.* Er mochte das vollständig Verlorene seiner Be-

* Die Laterne, in eine Tageszeitung umgewandelt, erschien unter Redaktion von C. A. v. Schraishuon, Major a. D. noch bis 1850, gieng aber dann ein, als der Württembergische Staatsanzeiger entstand. Herr v. Schraishuon hat später zwei fleißig gearbeitete Schriften zur

mühungen, gegen die fieberhafte Erregung der Geister und die unaufhaltsam sich vollziehende staatliche Umwälzung anzukämpfen, schon längst empfunden haben; daß aber der Hof und die eigenen Parteigenossen sich so lau bei seinem Unternehmen verhielten und daß schließlich ihm sowohl als Hackländer von dem Laternen-Scherz nur ein beträchtliches Defizit zu decken blieb, hatte er wohl nicht erwartet. Die Verhältnisse in Stuttgart waren für ihn unleidlich geworden. Seine Frau, die als Sängerin einst hochgefeierte Jenny Lutzer, lebte auf gespanntem Fuß mit der Stubenrauch, und der spätere Intendant (v. Gall) betrachtete den Dramaturgen mit Mißtrauen, weil er in ihm einen ehrgeizigen Erben und Nachfolger fürchtete. So warf denn Dingelstedt sehnsuchtsvolle Blicke nach anderen Höfen, und in München war auch ein warmer Freund, der bekannte Legationsrath Dönniges, für ihn geschäftig. Die Zeit seiner „Schwabenstreiche" war vorüber — die „Münchener Bilderbogen" sollten beginnen.

Wie Sie wissen, verehrte Freundin, hat Dingelstedt „vorsichts- und sicherheitshalber" seine Lebensgeschichte und sogar seinen Nekrolog eigenhändig geschrieben und bereits den Anfang gemacht, mit den Münchener Bilderbogen einige Kapitel daraus zu veröffentlichen.* Diese Thatsache allein läßt vielleicht einen tieferen Schluß auf seinen Charakter ziehen, als die vielen von ihm mitgetheilten, wenn auch noch so merkwürdigen Daten und die Fülle heiterer und ernster Episoden, die er erzählt. Er spürt den Sprung und den Riß, der durch seine Vergangenheit

---

Chronik des Stuttgarter Hoftheaters geschrieben, denen ich in mehreren Daten gefolgt bin und wovon die eine schon früher citirt ist. Das amtliche Organ wurde von der Reaktion aus Haß gegen den Schwäbischen Merkur gegründet, der früher gewissermaßen als württembergischer Offiziosus gegolten hatte.

* Eine Randglosse derselben besagt: Der geneigte Leser möge im Vorbeigehen durch eine Note unter dem Texte sich zuflüstern lassen, daß mein gesammter Lebenslauf in sieben Hauptstücke zerfällt (ach ja, im eigentlichsten Sinne des Wortes: zerfällt!), nämlich: 1) Ein blinder Hesse; Geburt, Kindheit, Schule, Universität. 1814 bis 1834. 2) Lehrjahre (will sagen: Jahre, in denen ich gelehrt habe), Ricklingen bei Hannover, Kassel, Fulda. 1835 bis 1841. 3) Wanderjahre. Paris, London, Wien. 1842 bis 1844. 4) Schwabenstreiche. Stuttgart. 1844 bis 1850. 5) Münchener Bilderbogen. 1851 bis 1857. 6) Still-Leben in Weimar. 1857 bis 1865. 7) Wiener Haupt- und Staats-Aktionen. 1867 bis 19??.

geht, und er weiß, daß ein fremder Biograph gar leicht, wenn nicht ein Scheusal, so doch ein vollkommenes Zerrbild aus ihm machen könnte, falls diesem nicht alle die feineren Uebergänge, die inneren und äußeren Nothwendigkeiten, welche sein Handeln bestimmten, vollständig durchsichtig und gegenwärtig sind. Er verläßt sich auf Schopenhauer, den bekannten Verächter der Geschichte, nach dessen Ansicht Ein Wort, das Einer über seinen eigenen Lebenslauf und die Kausalverkettung seiner Geschicke schreibt, mehr werth ist, als ganze Bände eines Anderen. — Und wer aus einer größeren Weite des Sehwinkels auf das Erlebte zurückblickt, sieht alles ganz anders, als zur Zeit, da es geschah. So erscheinen heute Dingelstedt, der in München viel größeren Stürmen entgegengieng, die Stuttgarter bewegten Tage wie eine Art Idyll. „Wie und warum es überhaupt nur möglich gewesen, einen so anmuthigen, windstillen, sichern Hafen zu vertauschen mit der offenen, rauhen, stürmischen See der bajuvarischen Hauptstadt, die friedlich-klassischen Räume der königlichen Handbibliothek mit einem jedem Luftzuge von oben, von unten, von innen, von außen ausgesetzten Hoftheater, den besten, bequemsten aller Herren, den König von Württemberg, mit dem vielköpfigen Tyrannen, Publikum geheißen“ — dies Räthsel zu lösen verspricht uns Dingelstedt eben in jenem Theile seiner Aufzeichnungen, die er Schwabenstreiche betitelt hat und auf deren Erscheinen man gespannt sein darf. Er nahm aus Stuttgart ein Werk mit nach München, mit dem er sich als Talent edlerer Art bewährte: Das Haus des Barneveldt.* Der entscheidende Schritt, auf dem Theater fest und dauernd Fuß zu fassen, wozu ganz besonders seine Gattin unaufhörlich ihn anfeuerte, geschah mit der Aufführung dieses Stückes in München. Auf den Dramaturgen in Stuttgart folgte der Hoftheater-Intendant in München, in Weimar, der Hofopern- und Burgtheater-Direktor in Wien. Ich begnüge mich, aus diesen Epochen nur wenige Züge herauszuheben. Nachdem Dingelstedt im Jahre 1857 seine plötzliche Entlassung in der Isarstadt erhalten, interpellirte ihn ein Bekannter, wie er dazu gekommen sei, einen Schauspieler, wie Herrn Straßmann, der Fräulein Damböck geheiratet hatte, auf Lebensdauer anzustellen.

---

* Dingelstedts Haus des Barneveldt wurde in Stuttgart bald nach seinem Erscheinen, am 31. Januar 1851, erstmals aufgeführt.

„Ja," entgegnete er, „ich habe mich gerächt an den Münchener... den müssen sie jetzt haben und genießen bis an sein selig Ende!"

Ob der kühne Streber in seiner heutigen einflußreichen Stellung, welche die beiden Hoftheater in Wien in seiner Hand vereinigt, Befriedigung gefunden hat? — Das steht fest, daß unter seiner Leitung die Bühne der Hofburg in Wahrheit noch immer das beste deutsche Schauspiel, das ausgezeichnetste Ensemble besitzt. Seine geniale Regie bethätigt sich weniger, wie bei seinem Vorgänger Laube, im Schliffe der Einzelleistung, als in der wunderbaren Gruppirung, Entfaltung und Beweglichkeit der Massen. Seine Verdienste um die Bearbeitung, Inscenirung und Aufführung der historischen Shakespeare-Dramen sind bekannt. Ob er aber, frage ich nochmals, mit Dem, was er in Wien erreicht hat, wirklich befriedigt ist? Man könnte an die Episode mit der Frankfurter Direktion denken, welche vor etlichen Jahren spielte. Was sind ihm aber im Grunde alle Theaterdirektionen und Intendanzen der Welt . . . „Siehst Du, mein Platz ist eigentlich da drüben!"

---

## 11.

Wir sind aus dem Glanz und dem Reichthum der dreißiger in die vierziger Jahre herübergeschritten und begegnen als dem Nachfolger des Grafen Leutrum dem Freiherrn, jetzigen Grafen Wilhelm v. Taubenheim, welcher vom Herbst 1841 bis zum Jahr 1846 die Intendanz führte. Bei einer tüchtigen akademischen Bildung besaß er eine große Liebe und Schätzung für die Kunst, für deren technischen Theil er sich auf seine tüchtigen Beiräthe stützte. Vor allem aber zeichnete ihn eine eminent liebenswürdige und chevalereske Art aus, mit den Bühnenangehörigen zu verkehren. Sein Wahlspruch war: leben und leben lassen, und so gilt er in der Tradition noch heute, nachdem er längst vom Theater zurückgetreten und in eine höhere Hofcharge vorgerückt ist, als das Ideal eines verbindlichen und entgegenkommenden Bühnenchefs, unter dem gleichwohl die Geschäfte ihren geregelten Fortgang nahmen Bei dem Personale, wie es bereits geschildert ist, fand er noch als eine hervorragende Kraft, die ich hier

näher zu würdigen habe, Theodor Döring vor, der vom September 1838 bis Dezember 1842 als Seydelmanns Nachfolger wirkte. Bei seinem vor kaum drei Jahren erfolgten Tod sind so viele Biographien und Charakteristiken über ihn erschienen, daß nur wenig über ihn zu sagen übrig bleibt. Seine eigentliche Kraft lag in der Charakterkomik mit vorwiegend bürgerlichem Typus, so daß er sich in dieser Richtung dem Talente Gnauths näherte, obschon er bei weitem beweglicher, exaltirter, barocker war. Nie werde ich die quecksilberne Unruhe und Lebhaftigkeit vergessen, die ihn noch in seinen spätesten Lebensjahren auszeichnete und worin er seine sämmtlichen jüngeren Kollegen in Schatten stellte. Im Leben plaidirte er auch immer eifrigst dafür, daß die Schauspieler anormale Menschen seien, mit reizbareren Nervenfäden und leichter zu erregendem Sensorium ausgestattet und deßhalb keineswegs zu messen mit der Schneiderelle der Dutzendmenschen. Uebertrieben spiellustig, wie er war, übersprang er, gleich Gnauth, gerne die herkömmlichen Grenzen der Fächer und suchte sich auch auf dem Gebiete der hohen Tragödie, in pathetischen und heroischen Rollen, so wenig er im Grunde dafür veranlagt war, alldas anzueignen, was Gnauth ehemals im Charakterfache gespielt hatte, neben Franz Moor den Rochus Pumpernickel, neben König Philipp den Schneider Kakadu. Mit Maurer stritt er sich lange um den König Lear. Endlich wurde bestimmt, sie sollten beide in der Rolle alterniren. Als er nun eines Abends wieder den Gloster spielen mußte, während Maurer als Lear draußen stand, wendet sich Döring an den Inspicienten und bittet ihn: „Lassen Sie mich donnern! Sie werden sehen, was damit für ein Effekt zu erzielen ist.“ Lear rast auf der Haide herum, hält seinen großen Monolog, wird aber, so sehr er auch schreit, von einem unaufhörlichen Donnerrollen übertäubt. Wüthend stürzt Maurer nach Schluß der Scene heraus und, den Urheber des greulichen Lärms entdeckend, fährt er auf ihn los: „Hallunke, hast mir meine ganze Scene verdonnert!“ Döring zieht die Augenbrauen in seiner mephistophelischen Weise empor und die Mundwinkel auseinander, indem er mit seinem Faunslachen grinst: „Wars nicht sehr schöne! . .“

Es ist bereits angedeutet worden, daß Döring sich mit dem Kreise der Neckarstraße ebensowenig zu stellen wußte, als sein Vorgänger, und nachdem Seydelmann am 17. März 1843 ge=

storben war, bewarb Döring sich mit Erfolg um dessen Stelle in Berlin. Erst dort entwickelte er sich in seiner vollen Bedeutung und hat daselbst fast ein Menschenalter lang gewirkt. Es war rührend, zu sehen, mit welcher Pietät an dem längst zahnlos und schwer verständlich gewordenen Manne das Publikum hieng und noch alles von ihm gut fand, mochte er auch in seiner letzten Periode durch wahrhaft fieberhaftes Haschen nach Beifall sein Spiel mit so kaleidoskopisch durcheinanderpurzelnden Mätzchen überladen, daß es dem nicht an ihn Gewöhnten schwer fiel, den „großen Döring“ in ihm zu finden. Er brauchte wie kaum irgend Einer den geheimnißvollen Rapport zwischen Bühne und Publikum, und wenn er nicht beharrlich das Fluidum des Beifalls und Lachens aus dem Zuschauerraum elektrisch zurückströmen fühlte, war er unglücklich, überhaspelte und überbot sich derart, daß es oft an die Karikatur streifte. Eine seiner Glanzrollen ist bis zuletzt der Falstaff geblieben, wofür er die Grundzüge in seiner eigenen behäbigen, jovialen und schelmischen Natur vorfand.

Der neue Intendant v. Taubenheim unterhielt mit dem „maßgebenden Kreise“, recte Moritz und der Stubenrauch, die besten Beziehungen. Bei seiner Leutseligkeit und Schmiegsamkeit, bei seinem milden Urtheil über die Schwächen der Menschen war er zugleich ein gewiegter und feiner Hofmann, außerdem seinem Könige persönlich zu treu und unbedingt ergeben, als daß er nicht mit der Situation, wie sie einmal lag, vollauf gerechnet hätte. Das Personal war bei seinem Amtsantritt durch folgende bedeutendere Kräfte vertreten: im Schauspiel Maurer, Gnauth, Moritz, Löwe, List, Augusti (seit 1838, zuerst Liebhaber, dann Chargenspieler, als welcher er sehr belustigte, aber zuweilen übertrieb), von den Damen die Stubenrauch, Abweser, Ritter-Schmidt, Wittmann und Karoline Lange (Schulz). Die letztere, seit 1836 engagirt, bekleidete das Fach der tragischen Mütter und Anstandsdamen, und obschon in ihren Allüren etwas aristokratisch affektirt, verstand sie es doch, in den Geist ihrer Rollen einzudringen und alle Charaktere glücklich aufzufassen. Sie hatte einst das Mißgeschick, von einem Unfall betroffen zu werden, wie er leider auf manchem Blatte der Bühnengeschichte verzeichnet steht. Durch die Unvorsichtigkeit eines Schauspielers wurde sie in der Probe von Körners Hedwig durch einen Pistolenschuß schwer verletzt, sodaß ihr Leben

geraume Zeit in Gefahr schwebte und sie erst nach drei Monaten wieder genas. Die Oper erlitt durch den Ende 1841 erfolgten Tod des Tenoristen Rosner einen schweren Verlust, den auszugleichen die Sache von J. Wilhelm Rauscher war, einem Sänger von feinkünstlerischer und musikalischer Ausbildung, der sich einer damals noch wenigen deutschen Sängern widerfahrenden Ehre rühmen durfte. Nachdem er bei der italienischen Oper in Wien neben einem Lablache, Rubini gewirkt hatte, machte er mit einem ausgesuchten Theile dieser Gesellschaft eine Kunsttour nach Italien und verstand es, auch dort durch seinen schöngemessenen und wohlgeschulten Gesang den Beifall der Kenner zu erwerben. Als eine Gesangsgröße ersten Ranges behauptete sich noch Doris Haus, unbedingt eine der hervorragendsten Koloratursängerinnen der damaligen Zeit, mit einem ebenso sammetweichen, als großen und kräftigen Ton begabt. Das verwaiste Fach der Opernsoubrette fand in der reizenden Louise Franchetti eine frisch jugendliche Vertreterin, und als Bassist war nach Doblers allzufrühem Tode C. A. v. Kaler gekommen, ein routinirter Sänger mit großer und gebildeter Stimme. Kunz, Häser, Vetter standen noch im Ensemble; der gute Rohde war zu den Vätern versammelt und an seine Stelle trat als Baßbuffo August Gerstel, der zuerst nur vorübergehend angestellt war, dann aber wiederkehrte und in Stuttgart sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum erleben sollte. Diesen wackern Künstler näher zu charakterisiren, behalte ich mir für später vor, da seine Thätigkeit sich noch bis in die neuere Zeit erstreckt.

Es wurde damals, wie das Theateralbum vom Jahre 1841—1842 * ausweist, abwechselnd auch zu Cannstatt in dem stylvoll ausgestatteten Wilhelma-Theater (Oper und Schauspiel), einmal auch im Schloßtheater zu Ludwigsburg gespielt. Besondere Aufmerksamkeit widmete man auch dem Ballet, das noch immer Thoms leitete. Als eine ausgezeichnete erste Tänzerin ist Karoline Ost (spätere Gräfin Henkel v. Donnersmark) zu nennen, als sonstige Solotänzerinnen die Damen

---

* Herausgegeben von dem Opernsouffleur Korsinsky. Leider sind in neuerer Zeit diese umfassenden Specialalbums des K. Hoftheaters, welche eine Art fortlaufender Chronik desselben bildeten, eingegangen.

Roscher (spätere Gattin von Louis Wallbach, noch jetzt eine beliebte Tanzlehrerin und bekannt durch ihr geschmackvolles Arrangement von Charaktertänzen in den feineren Cirkeln der Hauptstadt), sodann Karoline Opitz, welcher Hackländer Herz und Hand bot.* Außer einem ersten Tänzer, einem Grotesktänzer und drei Pantomimisten zählte man damals noch sechs männliche Tänzer, eine Einrichtung, von welcher in späterer Zeit, mit Einschränkung auf nur weibliche Mitglieder des Ballet-Corps, abgegangen wurde.

Herrn v. Taubenheim blieb es vorbehalten, im Jahre 1844 einen Gesangsheros zu gewinnen, der noch heute alle seine Nachfolger überstrahlt: Johann Baptist Pischek. Aus Böhmen, dem Lande der Sänger und Musiker, gebürtig, hatte er zuerst die Rechtswissenschaft studiren wollen und dann von der Hochschule aus sich mit flammender Seele der Kunst zugewendet. Der Kapellmeister Triebensen in Prag, der erste Lehrer der Henriette Sontag, hatte ihn in diesem Entschlusse bestärkt und dem Theaterdirektor Stöger empfohlen. Pischek hat oft sein erstes Auftreten in drastischer Weise wie folgt geschildert: „Ueber meinen Entschluß, Komödiant zu werden, war meine gute Mutter außer sich, denn bei uns auf dem Lande ist dramatischer Künstler und Pickelhäring so ziemlich einunddasselbe. Mein Vater, von aufgeklärteren Begriffen, gab es zu, die Mutter wurde überstimmt und somit schwur ich, noch nicht einundzwanzig Jahre alt, im Juni 1835 zu Thaliens hochflatterndem Panier. Sabina Heinefetter, die damals in Prag sang, setzte es durch, daß ich sehr bald darauf, am 21. Juni — es war gerade mein Namenstag — zum ersten Mal die Bühne betreten sollte, und zwar als Orovist in Norma, neben ihr, der Gefeierten.

* Dem Bande, das sich hier knüpfte, verdanken wir eine Reihe ganz unnachahmlicher Schilderungen im Europäischen Sklavenleben. Vielleicht darf ich daran erinnern, die Kapitel Schwarze und rothe Schleifen, Hinter der achten Coulisse, Unter dem Podium, Marie und Clara 2c. wieder nachzulesen. Wie da die ganze Maschinerie zur Feenoper, alle intimsten technischen Geheimnisse des Schnürbodens, wie das stille bescheidene Wirken der beiden Tänzerinnen im Gegensatze zu dem glänzenden Elend, das die Ausübung ihres Berufes in sich birgt, bis ins Kleinste vor Augen gestellt wird, dazu hat unser deutscher Boz in der Zeit und auf dem Schauplatz, die uns hier beschäftigen, seine Studien nach der Natur gemacht.

Aber wie ward mir! . . . Das fremde Gewand, der lange Bart, Alle um mich her mit Farben auf dem Gesichte, das Haus von Studenten überfüllt (ich selbst war Jurist im ersten Jahre), die vielen Lampen, dazu eine Parthie, die meiner Stimmlage nicht zusagte — das alles brachte mich in einen Zustand, der mir buchstäblich den Athem benahm. Endlich kam der verhängnißvolle Augenblick des Auftretens: Stöger mir zur Rechten, die gute Norma zu meiner Linken, glich ich einem Delinquenten, den man zum Hochgerichte führt. Als ich nicht hinauswollte, gab mir meine Tochter Norma einen solchen Stoß, daß ich wie betäubt hinaustaumelte. Hurrahgeschrei und Applaus von allen Seiten donnerten mir entgegen — da vergiengen mir vollends die Sinne, vor meinen Augen tanzten in Schlangenlinien die Lampen des Prosceniums, drehte sich das ganze Publikum, ich wollte wieder umkehren, aber Stöger schrie mir ein „Zurück!" entgegen, das ich ewig hören werde. Das war der gräßlichste Moment in meinem ganzen Leben, und noch begreife ich nicht, mit welcher Dreistigkeit so oft Anfänger die Bühne betreten. Sie kennen eben die Schwierigkeit und Bedeutung ihres Berufs nicht. Da liegts! Wie ich gesungen, was für Aktionen ich dabei gemacht, weiß ich nicht. Man sagte mir, das Publikum habe mich sehr aufgemuntert, habe mich sogar gerufen. Das alles war aber völlig wie ausgelöscht in meiner Erinnerung!"

Pischek hat noch lange Zeit kämpfen müssen (er verließ schon 1836 enttäuscht und entmuthigt das Prager Theater und wanderte nach Wien, wo er sich bei Konradin Kreutzer vergeblich um eine Choristenstelle bewarb), ehe er der Künstler wurde, den im Jahre 1843 die von Robert Schumann herausgegebene Neue Zeitschrift für Musik (Bd. XIV. Nro. 20) für einen der ausgezeichnetsten deutschen Sänger erklärte und der später den Ruf der Stuttgarter Oper weit über Deutschlands Grenzen hinaustrug.

So schwer ihm die ersten Schritte auf seiner Laufbahn gemacht wurden, so schwer sie ihm seiner Natur nach fielen, er strebte rastlos vorwärts. Lebte und webte er ja doch im Gesange! Was dem Vogel Flügel und freie Luft, das war ihm der Gesang. Bei aller Wucht und Energie besaß die Stimme zugleich einen Schmelz, daß ihr wie der leidenschaftlichste Ausdruck, so

auch der zarteste zu Gebote stand, und wie der Ton getragen und langgezogen von metallenem Wohllaute traf, so schwebte auch der Duft hoher Klangschönheit über ihm, wenn er in einer schmetternden Kadenz dahinrollte oder in einer perlengleich sich aufreihenden Koloratur blitzschnell zwei Oktaven durchlief. Er beherrschte darum ebensowohl das deutsche, als das italienische und französische Operngenre. Sein Don Juan, Figaro, Barbier, Zampa, Jäger im Nachtlager, Ashton in Lucia, Rigoletto, Pietro, Hans Heiling rc. waren gleich vollendete Kunstleistungen. Fleißiger und unermüdlicher hat nie ein Sänger geübt und studirt als er. Nicht allein am Tage vor einer Vorstellung konnte er eine Rolle zu Hause mit voller Stimme durchsingen, Einzelnes dutzendmal wiederholen, sondern noch am Abend vor der Vorstellung, in der Garderobe, überall wo er gieng und stand, nahm er immer wieder die einzelnen Läufe und Figuren durch. Ja, das war wunderbar! Hatte er selbst die größte und schwierigste Parthie beendet, so gieng zu Hause, „um seiner Stimme die Ruthe zu zeigen“, der Gesang von neuem los, und das dauerte oft bis in die späte Mitternachtsstunde hinein, daß oft die Nachbarn aus ihrem süßen Schlummer gestört wurden. Man kann sagen, wie Saltarello die Tanzwuth, so hatte Pischek die Singwuth („Furioso“ hieß er bezeichnend in der Künstlergesellschaft Bergwerk), im Gesange lebte sich sein feuriges Temperament aus, kühlte sich sein kochendes Blut. Wie das glühte und sprühte! Zweimal, als er den Jäger im Nachtlager sang, hat er, wie noch lebende Zeugen erhärten, von innerer Erregung hingerissen, die Taube, die er Gabrielen zurückzubringen hat, in der gewaltigen Faust todtgedrückt — er merkte nichts davon, daß das zuckende Thier ihm in seiner Hand verendete, bis der Inspektor, in dessen Küche das gefiederte Hausthier zu wandern pflegte, sie aus seiner Hand empfieng.

Wir sehen Pischek, dem — wohl der erste und letzte Fall dieser Art in der Stuttgarter Theatergeschichte — ein viermonatlicher Urlaub bewilligt war, welchen er dazu benützte, in England durch den Vortrag seiner deutschen Lieder (Mein Herz ist am Rhein, die Fahnenwacht von Löwe-Lindpaintner rc.) Geld und Ruhm in Fülle einzuheimsen; wir sehen Pischek, sage ich, noch in den fünfziger Jahren als den Mittelpunkt einer damals neu für unsere Oper heraufziehenden Glanzperiode.

Leider hat eine Flamme, die so hell und mächtig loderte, sich vor der Zeit verzehren müssen.

Im Jahre 1863 wurde er, erst 49 Jahre alt, auf sein Gesuch pensionirt. Sein letztes Auftreten als ständiges Mitglied der Stuttgarter Hofbühne war am 24. Juni 1863 als Barbier von Sevilla. Seine Stimme hatte zwar stellenweise noch den alten Glanz und Zauber, aber die Ausdauer hatte sie verloren, und häufig war Pischek schon im zweiten Akte heiser, wenn er auch brillant begonnen hatte. Dennoch konnte er der gewohnten künstlerischen Wirksamkeit noch nicht ganz entsagen. In Privatzirkeln sang er, wenn er gut bei Laune und Stimme war, noch Nächte lang zum Entzücken seiner Freunde, immer sich selbst begleitend, oder er phantasirte auf dem Klavier, das er ausgezeichnet spielte. Im Jahre 1865 gastirte er noch einmal in Prag als Rigoletto, 1869 sang er nach mehrjähriger Pause in einem Abonnementskonzerte im Königsbau. Es war ein wirkliches Fest für alle Gesangsfreunde, den alten Sängerheros noch einmal in sieggewohnter Weise am Flügel sitzen zu sehen und mit dem vollen ungeschwächten Feuer der Jugend seine Beiden Grenadiere, Kornblumen, Ungeduld, und endlich auf das Andringen des begeisterten Publikums noch die Perlen seines alten Repertoires: Der Wirthin Töchterlein und Mein Herz ist am Rhein schmettern zu hören. Sein letztes öffentliches Auftreten war 1870 in einem Konzerte der Münchener Akademie; bald darauf verfiel er einem Herzleiden, das ihn, den Riesen, verhältnißmäßig früh dahinraffte. Von seiner Körperkraft gibt es eine Vorstellung, wenn ich sage: ein ganzes aufeinanderliegendes Kartenspiel mit Einem Ruck der Finger zu zerreißen, war ihm ein Leichtes. Bei diesen eisernen Muskeln besaß er ein Gemüth wie ein Kind — zuweilen wie ein ächt vormärzlich Metternichsches Kind. Ein Vorfall in dieser Hinsicht sei aus der letzten Zeit seines öffentlichen Wirkens angeführt. Durch das Benehmen Galls und eine Reihe ihm zugefügter Kränkungen und Zurücksetzungen aufs höchste beleidigt, sprang er einst, als im Freundeskreise darauf die Rede kam, wild und dräuend von seinem Sitze empor, ballte die Faust und schnaubend vor Wuth stieß er die Worte hervor: „Wenn man mich zum Aeußersten treibt und jeder Schonung meiner Künstlerehre spottet, so wage ich das Letzte und thue, so wahr ich lebe — einen Fußfall vor Seiner Majestät dem Könige!“

Wie er im Gesange lebte, so starb er in ihm. Am Vorabend seines Endes (1873), als er in Hechingen bei Freunden zum Besuche war, erhob er sich noch einmal vom Schmerzenslager, schleppte sich zu dem geliebten Flügel und bot in leisem, lindem Sang und Spiel seiner über alles geliebten, immer von ihm heilig gehaltenen Muse den letzten Scheidegruß. Das war in Wahrheit ein Schwanenlied! — Lassen Sie mich damit für heute abbrechen. Ich führe Sie dafür in meinem nächsten Briefe in eine heitere Gesellschaft, zum Theil zusammengesetzt aus jener Tafelrunde, die Sie schon in Schwaderers König von England kennen gelernt haben. Sie hatte aber noch einen anderen, beliebten Vereinigungsort, wo sie sich noch freier gehen ließ, und der schon aus der Zeit Schubarts und seines unverwüstlichen Kumpans, des Schieferdeckers Leopold Baur, her bekannt war als ein gastlich Dach für Künstler und muntere Zechgenossen.

---

## 12.

Der Gasthof zum Adler, auf dem Marktplatze gelegen, zählt zu den wenigen, die aus dem vorigen Jahrhundert noch heute fortbestehen. Der Familie Freytag gehörig, pflegte er sich vom Vater auf den Sohn zu vererben. Jener Sproß des Geschlechtes, bei dem der bekannte geniale, leider in einem Pfuhle untergegangene Karl Unzelmann zuweilen abstieg, erfreute sich nicht nur als Wirth durch die kulinarischen Genüsse und die Weine, die er bot, sondern auch als Kunstmäcen, Liebhaber und Sammler von Alterthümern und Raritäten eines gewissen Rufes.

In der Woche ein bis zwei Mal kamen dort zusammen Maurer, Gnauth, August Zoller, Hofrath Schilling &c., einer den andern überbietend an witzigen Einfällen, Schnurren und heiteren Impromptus. Keiner aber that es darin Dobritz gleich, der auch, wenn er einmal recht im Zuge war, so leicht keine Grenze kannte. Nun geschah es, daß einst Karl Unzelmann auf einer jener Rundreisen, die er kollektirend durch ganz Deutschland unternahm, wieder nach dem Süden sich gezogen hatte und dort bei den alten Bekannten vorsprach. Sie wissen, verehrte Frau, Karl Unzelmann war noch zur Zeit Goethes, vom

Altmeister selbst der Bühne zugeführt, in Weimar engagirt und hat erst vor etwa Jahresfrist, bei der Auffindung der ersten vollständigen Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen nach Goethes Originalhandschrift, von sich reden gemacht.* Mitten im Sommer in einem abgetragenen Winterflaus steckend, war Unzelmann in Stuttgart eingetroffen, nahm sein Quartier im Adler und ließ sich bei der gelinden Brandschatzung, die er vornahm, hauptsächlich von Dobritz unterstützen. Der Erfolg war ein glänzender, und seelenvergnügt reiste Unzelmann ab — um recht bald, nachdem das Sümmchen verbraucht war, wiederzukommen. Diesmal wollte Dobritz nichts von ihm wissen, und Unzelmann brachte auch nur etliche alte Kleider, darunter einen hellbraunen Frack mit goldenen Knöpfen, zusammen. Er saß recht betrübt in seinem Zimmer und überdachte die spärliche Ausbeute, als Dobritz hereintrat, dem er seine Noth klagte. Dobritz zuckt die Achseln, geht im Zimmer auf und ab, ihn erbarmt des Kollegen, wie aber ihm helfen? Plötzlich sieht er den Frack mit den goldenen Knöpfen daliegen und ein lichter Gedanke kreuzt sein Hirn. „Junge," ruft er und schüttelt ihn an beiden Armen, „Du bist gerettet, gerettet durch diesen Frack!.. Müßte ich doch meinen Freytag und seine Sammelwuth nicht kennen. Und nun höre!" — Die beiden Mimen setzten eine Weile zu eifriger Berathung sich zusammen, dann giengen sie hinunter ins Speisezimmer, wo der eifrige Wirth sich bald um sie zu

* Der Sachverhalt war folgender: Als am 22. Dezember 1804 der Götz zum ersten Male in Weimar aufgeführt wurde, spielte der jüngere Unzelmann darin den Georg. Für die Wiederholungen nahm der Dichter selbst in der Bühnenbearbeitung abermalige Aenderungen vor — und dieses Exemplar ist in Unzelmanns Hände gelangt. Er führte es auf seinen späteren Irrfahrten als Schatz mit sich, dem er nur zuweilen, in der allerhöchsten Noth, ein einzelnes Blatt entriß, um es als Goethe-Autograph in Zahlung zu geben. Schließlich wanderte der geschriebene Quartband in Versatz bei dem Wirthe des Café Maximilian in München; ein späterer Pächter dieses Caféhauses, Herr Reinhard, fand, als er von München nach Heidelberg übersiedelte, in einem Schranke das verschollene Goethe-Erbe vor und schenkte es der Universitätsbibliothek in Heidelberg. Diese hat inzwischen, nach Ergänzung des Fehlenden, eine Druckausgabe davon veranstaltet: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, Schauspiel in fünf Aufzügen. Erste vollständige Bühnenbearbeitung nach der Goethe-Handschrift der Universitätsbibliothek in Heidelberg.

schaffen machte. Unzelmann wirft sich auf einen Stuhl, schlägt vor sich die Arme auf dem Tisch zusammen und fängt an, ganz erbärmlich zu jammern und zu schluchzen: „Nein, nein, ich kanns nicht, ich kanns nicht . . lieber sterben!" Dobritz sucht ihn zu beschwichtigen: „Noth bricht Eisen, lieber Junge, es hilft Dir nichts!" — „Nein, nein," schreit Unzelmann, „es ist das Letzte, was ich von dem großen Goethe, meinem Pathen, besitze . . . ich trenne mich nicht davon!" — Freytag, der schon längst die Ohren gespitzt, gibt Dobritz mit den Augen ein Zeichen, daß er zu ihm treten solle. „Was gibts denn?" raunt er ihm ins Ohr, während Unzelmann, noch immer den Kopf vor sich auf den Tisch gesenkt, wie ein verwundeter Eber fortstöhnt. „Lassen Sie ihn, dem Mann ist nicht zu helfen!" bedeutet Dobritz den Wirth. „Besitzt ein Vermögen und leidet Noth dabei. Herr Gott, wenn mancher wüßte, was das heißt: ein Frack von Goethe, ein Frack, den er selber getragen und den er seinem Pathenkind und Schützling, diesem Unzelmann, selbst geschenkt hat, wie sein Manuskript des Götz von Berlichingen . . . Mensch!" unterbricht er sich und wendet sich wieder zu Unzelmann, „wenn Du schon die Autographen verjuxt hast, warum willst Du nicht auch den Frack hergeben!" — Und nun, beste Freundin, ahnen Sie wohl, wie die Beiden durch alle möglichen Gaukelkünste den armen Freytag, den sie ganz von der richtigen Seite zu packen verstanden hatten, derart hineinsteigerten, daß ein feierlicher Pakt aufgesetzt wurde, folgenden Inhalts: „Der Frack von Seiner Excellenz dem Minister v. Goethe, Eigenthum des Schauspielers Unzelmann, wird gegen ein Faustpfand von 50 Gulden dem Herrn Gasthofbesitzer Freytag übergeben. Sollte Herr Unzelmann nicht im Stande sein, innerhalb 4 Wochen das Pfand einzulösen, so verfällt dasselbe gegen Nachzahlung einer gleichen Summe als Eigenthum dem Herrn Freytag, welcher zugleich für Herrn Unzelmanns Zeche quittirt." Das Corpus delicti wird eingesiegelt, und ehe Dobritz das Paket dem Wirthe überreicht, sagt er: „Selbstverständlich gibst Du uns ein feines Souperchen, wenn der Frack glücklich in Deinen Händen bleibt!" Der Mäcen und Wirth aller Wirthe nickt freundlich zu, er ist seiner Sache ziemlich sicher, und richtig! der Termin verstreicht, von Unzelmann zeigt sich keine Spur. Dobritz entbietet an die bekannten Stammgäste und Freunde die Einladung zu einem

Abendessen, niemand weiß warum — man zecht, man trinkt, man ist köstlicher Laune, die Witzraketen und Toaste sprühen, und zuletzt läßt Dobritz den Frack leben, der, jetzt unrettbar an Freytag verfallen, die Veranlassung zu dem heiteren Feste sei. Natürlich wollen die Gäste die Goethe-Reliquie sehen, und während es Dobritz plötzlich einfällt, daß er seinen Hausschlüssel vergessen hat, zieht Freytag den Hellbraunen mit den goldenen Knöpfen ans Tageslicht. Hoch hebt Gnauth ihn empor, dreht ihn nach allen Seiten, bis die Stimme Maurers gewaltig losbricht: „Wa . . . as? . . . Goethe-Frack . . . Dobritz, verfluchter Kerl!“ In seinem bekannten hinreißenden Gelächter geht die Erklärung fast unter, daß der Goethe-Frack ein Vermächtniß seines Vaters, des weiland Privatsekretärs bei Iffland, also immerhin für den Kenner und Sammler eine höchst schätzenswerthe Reliquie sei. „Ja, Kinder,“ ruft er mit jenem raschen Eingehen auf einen zu agirenden Scherz, der so viele Schauspieler auszeichnet, „ich kann Euch versichern, Iffland selber, der große Meister, unser Aller unerreichtes Vorbild, hat einst leihweise diesen Frack getragen. Gratuliren wir also Herrn Freytag zu diesem Fange . . . er lebe hoch!“ Als die Gläser aneinanderklangen, war Freytag schon verschwunden, und Dobritz durfte sich sobald nicht wieder vor ihm sehen lassen.

Die Anstiftung dieses Streiches wird Ihnen zugleich, hochgeschätzte Freundin, besser als jeder Kommentar eine Erklärung dafür sein, daß ein Witzbold wie Dobritz auf dem glatten Parquet des Stubenrauchschen Theaters sich den Hals brechen mußte. Er ließ einst in der Theaterrestauration eine cynische Aeußerung über das Aussehen der Künstlerin in einer Rolle fallen, und auf einem der vielen Leitungsdrähte, welche solche Denunziationen blitzschnell in das Haus der Neckarstraße führten, wurde sie betreffenden Ortes berichtet. Dobritz erhielt seine augenblickliche Entlassung, doch hatte König Wilhelm die Gnade, ihm ein Abschiedsbenefiz zu bewilligen und hiezu die Wahl der lange nicht gegebenen Räuber (der Fürst liebte das Stück nicht) zu genehmigen. Später gab er ihm sogar eine kleine Pension unter der Bedingung, daß er sich nicht in Stuttgart aufhalte. Der quecksilberne, unruhige Mime sollte Kanzlist werden und Aktenpapier vollkritzeln. Lange hielt er das nicht aus und, von einem Augenübel befallen, kehrte er nach Stuttgart zurück, wo seine Frau

noch längere Zeit kleine Parthien, seine Kinder Kinderrollen spielten. Für ihn selbst war der schon genannte Augusti eingetreten. —

Und nun gelangen wir in der Geschichte der Hofbühne zu einem entscheidenden Wendepunkt. Wenn irgendwo, so gilt beim Theater der Darwinsche Lehrsatz vom Krieg Aller gegen Alle. Es ist ein unaufhörliches, erbittertes, ruheloses Kämpfen um Macht und Einfluß. Wer die Zügel führt, muß sie festhalten und aufpassen, denn tausend Hände, sichtbare und unsichtbare, sind immer bereit, danach zu greifen, sie ihm zu entreißen. Und Moritz, der feine Kopf, ahnte nicht, daß sich ein Schlag gegen ihn vorbereitete von einer Seite, von der er sichs am wenigsten versah. Er war so recht im Zuge! Den Theatervorstellungen blieb, vorwiegend oder ausschließlich unter seiner Leitung, durchweg eine hohe künstlerische Rundung, ein nobler Styl gewahrt. Tagelang saß er vergraben in eingesandten Büchern und Manuskripten, unterhielt brieflichen Verkehr mit allen möglichen Schriftstellern und konnte sich als „Hebamme des deutschen Schauspiels" rühmen, dem Repertoire eine Reihe Originaldramen zugeführt zu haben, wie Immermanns Opfer des Schweigens, Mosens Otto, Laubes Monaldeschi, und Rokoko, Köstlins Söhne des Dogen, Hackes Sophonisbe ꝛc. Herr v. Taubenheim ließ ihn vollständig gewähren, und so wenig Rücksicht wurde auf den abgesetzten Grafen Leutrum genommen, daß man den Muth hatte, in einem Exposé des schon genannten offiziellen Theateralbums in dürren Worten den Kontrast hinzustellen: der frühere Intendant hat einem kenntnißreichen und energischen Nachfolger Platz gemacht. Nebenher wurde nicht nur der neuernannte Oberregisseur als der eleganteste deutsche Salonschauspieler, sondern auch Amalie v. Stubenrauch als „die erste tragische Schauspielerin Deutschlands" gepriesen. Ja, es schien alles ganz prächtig zu gehen. Moritz hätte noch nach ganz andern Gütern zugreifen können! Die befreundete Künstlerin hätte es gerne gesehen, wenn er ihre Schwester Josephine, oder auch ihre herangewachsene Tochter (aus ihrer Münchener Zeit), welche gleichfalls im Hause als ihre Schwester galt, geheirathet hätte. Moritz aber, der alles erreicht zu haben glaubte, was er erreichen wollte, trug Bedenken, die Scheidung von seiner Frau in Wahrheit durchzuführen und das neue Band zu knüpfen, obschon er

dazu sich den Anschein gegeben hatte. Zur Zeit, als die Beweise über diese seine innersten Gesinnungen unwiderlegbar vorhanden waren, vollzog sich das Unerwartete: er erhielt die Nachricht von der Verlobung seines Freundes Löwe mit Fräulein Josephine Stubenrauch. Der Augenblick dieser Vermählung und der bald darauf erfolgende Rücktritt der Stubenrauch von der Bühne bezeichnet eine neue Phase unseres Hoftheaters.

Was die Künstlerin zu letzterem Schritte bewog, sei hier nur angedeutet. In den Jahren 1844—46 schritt man, unter Leitung der Hofbaumeister Gabriel und Gaab, sowie des Architekten Beisbarth zu einem gründlichen Umbau des Theaters, und die Vorstellungen fanden provisorisch im weißen Saale des K. Residenzschlosses statt, wozu Einladungen vom Oberschofmeisteramt ergiengen.* Eine hochgestellte Frau stellte der Wirksamkeit der Künstlerin innerhalb der Mauern ihres Residenzschlosses einen leidenschaftlichen Widerspruch entgegen, und als eines Tages der Theaterwagen zu einer Probe vorrollte, trat jemand herzu und flüsterte Fräulein von Stubenrauch etwas ins Ohr . . . die Vorstellung wurde abgesagt, ein Mitglied mußte krank werden, die Heroine aber hat vonstundan die Bretter nicht wieder betreten.

Mit der Umgestaltung des Theaters war der Untergang des Neuen Lusthauses, dieses herrlichen Baudenkmales aus der Renaissancezeit, besiegelt, von dem ich schon früher gesprochen habe. Es lag mir lange im Sinne, ein phantastisches Märchen, wie sie zur Zeit der Romantik Mode waren, zu schreiben und an einem Punkte, wie etwa der Rothe Berg, der Wiege unseres Fürstengeschlechts, drei von den feingemeißelten Säulen oder Figuren des weiland Neuen Lusthauses zusammenkommen und hier ihre Schicksale seit dem Abbruch des Gebäudes erzählen zu lassen. Ein Theil der Säulen, Kapitäle, Treppenstufen, Ballustraden, Figuren, Konsolen und andere Architekturstücke wanderten nach Berg, wo eben damals von Hackländer und Leins die Villa für den Kronprinzen Karl gebaut wurde; ein

---

* In feinfühliger Weise sagte sich der Fürst, daß er kein Entrée bezahlen lassen könne für Vorstellungen, die in seinem eigenen Hause stattfanden. Man schritt also gewissermaßen zur Zeit Herzog Karls zurück, wo überhaupt nur vor einem eingeladenen Publikum die Theateraufführungen stattfanden.

anderer Theil schmückt das „Haidehaus", das Hackländer damals aus einer Einöde des Eßlinger Berges erstehen ließ und worin er in seiner leichten, behaglichen, ungenirten Weise alle möglichen Baustyle, Schweizer Holzbau und Renaissance-Ornament, in einem lustigen Gewirr von Veranden, Balkonen, kleinen Sälen und schiefen Giebeln zusammenmengte. Eine dritte Parthie Ueberbleibsel aus dem unendlich reichen Formenschatze, der hier in alle Winde zerstreut wurde, finden Sie an einem Orte, wo man sie am wenigsten vermuthet: auf dem Hohenschwangau Württembergs, dem Lichtenstein, der Herzogin von Urach, Fürstin von Monaco, gehörig. Man erblickt sie gleich, wenn man durch den Spitzbogen des Thores in den Burghof tritt, den die hohen, schroffen Wände der enganeinandergerückten Mauern umschließen, etliche 56 von den herrlichen Renaissancebrustbildern deutscher und württembergischer Fürsten und Fürstinnen, die einst in den Hallen des Neuen Lusthauses aufgestellt waren. Epheu und wilder Wein umspinnen sie ebenso dicht mit ihren Ranken, als diesen ganzen Ort der unverwelkbare Zauber der Wilhelm Hauffschen Dichtung.

Wie König Wilhelm dazu kam, das Neue Lusthaus niederreißen zu lassen? — Das ist leicht erklärt. Ihm, der gleich Ludwig I. von Bayern unter dem Einflusse der kalten, starren antiken Formen des Empire aufgewachsen war, galten die Gebilde der Renaissance für „Zopf", sein Geschmack blieb unter diesen Jugendeindrücken befangen. Und doch hat er neben die streng altgriechische Tempelform des Rosensteins ein anderes Schloß in der üppigen Farben- und Formenfülle des maurischen Styls, die Wilhelma, gestellt. Hier liegt eine Art von Widerspruch vor. Als Leins ihm später den Plan zu einem großartigen Renaissancebau vorlegte, der Ende der fünfziger Jahre an Stelle des alten Redoutensaales erstehen sollte, verwarf der König diesen „Zopf" unbedingt, und das Bauprojekt wäre unter Wilhelms Regierung gar nicht mehr zur Ausführung gekommen, wenn Leins nicht jene neuen Pläne mit den altgriechischen Formen und Säulenstellungen ausgearbeitet hätte, welche dem jetzigen Königsbau seine Gestalt gaben.

---

## 13.

Der Umbau des Theaters war nahezu fertig, als man für Herrn v. Taubenheim, der zum Oberststallmeister ernannt wurde, sich nach einem neuen Intendanten umsah. Es fanden mancherlei Unterhandlungen, u. A. mit Herrn v. Küstner in Berlin, statt. Ferdinand v. Gall in Oldenburg hatte damals durch die Herausgabe einer kleinen Schrift, betitelt Der Hoftheater-Intendant*, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken gewußt. Als Nachfolger des geistvollen Herrn v. Starkloff, des freisinnigen Verfassers von Erwin Galor, hatte er sich aus Notizen und Randglossen dieses anerkannt tüchtigen Intendanten, sowie aus Schriften und Aeußerungen Mosens und Stahrs, der dortigen Dramaturgen, ein Kunstprogramm zurechtgelegt, das, wenn auch in sehr gewagter Satzbildung und mit löcheriger Logik vorgetragen, doch die Ziele eines Hoftheaters ziemlich hoch nahm und in der Theorie manches Einleuchtende hatte. Man glaubte in ihm, der den damaligen eigenthümlichen Verhältnissen der Stuttgarter Hofbühne völlig ferngestanden, den richtigen Mann gefunden zu haben, und so fiel die Wahl auf ihn. Er sollte die Leitung der Geschäfte mit dem Wiederbeginn der Vorstellungen im neuen Hause übernehmen.

Die Oberregie als solche wurde Moritz abgenommen, und indem man 1846 Karl Grunert nach erfolgtem Gastspiel berief und ihn zum Regisseur machte, konnte man gleichzeitig, ohne Aufsehen zu erregen, Löwe mit zu dieser Stellung befördern. Das war ein diplomatisch schlauer Schachzug, denn Löwes alleinige Ernennung hätte das Beiseiteschieben des allvermögenden und allgemein geschätzten Moritz in den Augen des Publikums als einen Staatsstreich erscheinen lassen. Klugheit aber und Vorsicht hatte Amalie v. Stubenrauch durch den nun abgesetzten Freund ja noch mehr, als ihr selbst angeboren war, gelernt. Sofort nach seiner Vermählung fieng Löwe an, sein Repertoire durch namhafte Rollen zu bereichern und den Einfluß, den Moritz besessen, auf seine Schultern herüberzunehmen. Wenn man Moritz nicht

* So hieß die Brochüre; nicht, wie sie oft citirt wurde: Der Intendant, wie er sein soll.

nicht gleich gehen ließ, so geschah dies nur, weil man ein öffentliches Aergerniß vermeiden und abwarten wollte, bis Zeit und Gelegenheit günstiger wären, sich seiner zu entledigen.

Es ist in der Theatergeschichte bekannt, daß Moritz für die Regie ein außerordentliches Talent besaß; rühmt man ihm doch nach, die im Dekorationswesen schwerwiegende Reform der geschlossenen Bühne in Deutschland eingeführt zu haben. Ein weitgereister Mann, der viel gesehen und mit Künstleraugen gesehen hatte, in seinem eigenen Heim für die damalige Zeit mit fast fürstlichem Luxus und Geschmack eingerichtet, hatte er es auch auf der Bühne verstanden, einen reicheren Styl in den scenischen Anordnungen, besonders der klassischen Dramen, einzuführen, im Konversationsstück elegantere Zimmer-Arrangements zu bringen und überhaupt die Ausstattung mit den gesteigerten und von da an immer rapider wachsenden Ansprüchen der Zeit in Einklang zu setzen. Die drei Möbelgarnituren, mit denen man sich vordem in sämmtlichen Stücken, alten und modernen behalf, wurden durch allerhand Zuthaten, wie sie zur Erhöhung des Komforts und der Behaglichkeit dienen, ergänzt, die Komparserie erweitert. Obschon für die Oper der alte würdige Krebs noch Regisseur blieb (Pezold hatte die Singspiele), so nahm sich Moritz doch auch auf diesem Gebiete derjenigen Inscenirungen an, denen ein besonderes Gewicht beigelegt wurde, so des Lindpaintnerschen Lichtenstein, der Festoper zum Einzug des Kronprinzen Karl nach seiner am 13. Juli 1846 erfolgten Vermählung mit der Großfürstin Olga von Rußland. Mit ihm gieng eine Kraft ersten Ranges für die Regie verloren, und ebenso war es nicht leicht, ihn auf seinem speziellen Gebiete als Darsteller zu ersetzen. Er hielt sich übrigens für einen zu großen Künstler, um daran zu zweifeln, auswärts eine neue, seinen Anforderungen vollauf genügende Stellung zu finden. Ein Rückenmarksleiden, welches sich bald bei ihm zu entwickeln anfieng, hinderte ihn an der Ausführung dieser ins Weite strebenden Pläne.*

* Moritz heirathete etliche Zeit nachher ein blutjunges, blühendes Mädchen, die Sängerin Röckel, die er nach Schwerin begleitete. Er wurde später mit Pension entlassen und ihm nahegelegt, sein Domizil außerhalb Stuttgarts zu nehmen. Er starb, 68 Jahre alt, am 5. Mai 1867 zu Wien.

Als Herr v. Gall sein Amt antrat, trug er sich mit den allerbesten Intentionen. Vor seinem Blick schwamm etwas wie idealer Nebel, er sprach viel von den Reformen, die der deutschen Schaubühne noththäten, von ihrer Kulturmission, von den Regeln der Aesthetik und suchte sogar in ganz kleinen Aeußerlichkeiten eine Art von Nimbus um das Handwerk des Theaters zu flechten. So ließ er den Künstlern, damit sie künftig nicht mit dem Hut auf dem Kopfe in der Probe erscheinen sollten, was die Würde des künstlerischen Tempeldienstes beeinträchtige, Sammetkäppchen anfertigen. Später war er leider selbst der Erste, der den Hut aufbehielt, und jener „ideale Nebel" verwandelte sich ihm höchst prosaisch in den Duft, der den leckeren Schüsseln der königlichen Hofküche entstieg.

Vielleicht wäre hier schon der Ort, zu untersuchen, ob es richtiger sei, für die Leitung einer Hofbühne einen Mann vom Hof oder vom Fach, einen Kavalier, Bühnenkünstler oder Dramaturgen zu wählen. Kaum kann ich mich enthalten, einen Blick hinüberzuwerfen nach der Donaustadt, wo ungefähr um dieselbe Zeit, an dem großen Wendepunkt unserer nationalen Geschichte, Laube die Direktion des Burgtheaters übernahm und es durchaus neuzubeleben verstand, weil er seine Aufgabe aus dem inneren Kern der Sache heraus erfaßte, weil er den Geist der neuen Zeit begriff, einen weiten, verständnißvollen Ueberblick über die dramatische Literatur nicht nur des eigenen Volkes, sondern auch der romanischen Rasse besaß, weil er aus klardurchdrungenen Kunstprinzipien heraus, nicht nach Zufall, Laune und Protektion, eine richtige Organisation des Personales und des Repertoires vornahm und endlich, weil er für alles, was einen Widerhall im Publikum findet und lebenskräftige Wurzeln zeigt, eine ungemein feine Fühlung und einen durchdringenden Scharfblick besitzt. Wie drängt sich da ein Vergleich auf! Aber ich bescheide mich, um dem Gange der Ereignisse nicht vorzugreifen. Nur das Eine, die wunderbare Kombination und Schicksalsfügung mag hier festgehalten sein, daß zur Zeit der Berufung Galls Dingelstedt in Stuttgart saß, heiß darnach verlangend, auf dem Gebiete des Theaters seine volle Kraft zu bethätigen, daß aber der Verfasser jener kleinen Brochüre Intendant wurde, welcher fast genau zur nämlichen Zeit, als Dingelstedt an Laubes Stelle das Burgtheater übernahm (1870) und es in Wahrheit auf seiner Höhe er-

hielt, unser Hoftheater bis dicht an den Rand des Untergangs führte. Diese flüchtige Perspektive aus den vierziger Jahren in die neuere Zeit konnte ich Ihnen nicht verschließen, obschon ja für unsere Bühne noch eine Epoche verhältnißmäßigen Glanzes anbrechen sollte.

Im zweiten Jahr nach Galls Amtsführung brachen die Revolutionsstürme los, und dem Wirken des Intendanten schien ein frühes Ziel gesetzt; denn der König, tiefgekränkt und gereizt durch die Ausschreitungen der Radikalen (von denen ich Ihnen, geehrte Frau, in dem Briefe über Dingelstedt einige Proben gegeben habe), faßte zum zweiten Male den Entschluß, das „kostspielige" Theater preiszugeben. Herr v. Gall trat in den Kreis des versammelten Personals und verlas das Edikt der Auflösung — der Auflösung inmitten einer alle Erwerbsfähigkeit lähmenden, alles Kunstleben verschlingenden politischen Gährung und Umwälzung! Die mit lebenslänglichem Kontrakte Angestellten mochten ruhigen Blicks der Zukunft entgegensehen, in allen Fällen war der Landesfürst ihnen eine Abfindung schuldig; die sogenannten definitiven Kontrakte aber wurden gekündigt, wozu der König vermöge einer bisher niemals angewendeten, aus dem Jahr 1817 stammenden Vertragsklausel berechtigt war, was die betreffenden Mitglieder jetzt erst zu ihrem Schrecken erfuhren. Gall selbst hatte diesen Punkt herausgefunden. Was sollte vollends aus all dem kleinen Volk werden, das an den Thespiskarren gebunden ist, bis herunter zum Lampenputzer und der Kehrfrau? — Und abermals war es Amalie v. Stubenrauch, unter thätiger Beihilfe des Grafen v. Taubenheim, die für das Institut eintraten und den zürnenden Monarchen beschwichtigten, daß er nicht just an den Musen seinen Groll auslasse. Die Bühne, welche am 1. Juli geschlossen worden war, wurde schon nach 3 Monaten (worin überdies die zwei üblichen Ferienmonate begriffen sind), am 8. Oktober 1848, wiedereröffnet, übrigens eine Gagenreduktion durchgeführt, die, wie gewöhnlich in solchen Fällen, hauptsächlich die kleinen Leute betraf, welche eher eine Zulage hätten brauchen können. Man gab zur Feier der Wiedereröffnung den Freischütz.

Im Personale vollzogen sich mit dem Amtsantritte Galls mehrere wesentliche Aenderungen: die Berufung Karl Grunerts zum Charakterspieler und Heldenvater ist bereits erwähnt. Als

unmittelbarer Nachfolger Dörings, noch unter der Intendanz Taubenheim, war Jakob Lußberger eingetreten, ein Mann „mit jener gesunden schauspielerischen Begabung, welche man Ifflandisch nennt". Er konnte aber nicht aufkommen und gieng später an die Wiener Hofburg ab, wo ihn Laube mit dem damals neuen Königslieutenant glücklich einführte und ihn auf einem bestimmt abgegrenzten Gebiete der Thätigkeit mit Glück verwendete.* Ein eigentlicher Ersatz für Seydelmann und Döring war erst in Grunert gefunden, der fortan den Rest seines Lebens dem Stuttgarter Institute widmete.

Welch ein eigenartiger, bedeutender Mann, dieser Grunert, und mit welchem krausen Schnörkelwerk wunderlicher Schrullen und Capricen förmlich überladen! Eine Jean Paulsche Figur, wie sie der Klassiker des Barocken nicht besser hätte erfinden können! Grunert war von Hannover nach Hamburg gegangen, weil er den Uebergriffen Karl Devrients in das Heldenväterfach sich entziehen wollte. In dieser Zeit vollzog sich in ihm die künstlerische Krise, der er so hohe Bedeutung beizulegen pflegte: der stürmische Traum von dem ungemessenen, uneingeschränkten Können zerrann ihm, und ernster geworden, drang er in sich nach reineren, klareren Quellen der geistigen Erkenntniß und des schöpferischen Gestaltens. Glücklich, wer darin das richtige Gleichmaß sich bewahrt; denn fürchterlich und tausendfach hemmend ist das Grübeln und Tüfteln, welches den Blütenstaub von den zartesten, unzerlegbarsten Regungen des künstlerischen Instinktes streift! Das Beste, was wir schaffen, geht uns doch zum größten Theile aus Ahnen und Träumen auf. Wehe, wenn die Skepsis mit feindlicher Hand diesen duftigen Schleier zerreißt! — Damit, liebe Freundin, ist angedeutet, warum Grunert ebenso eifrige Gegner als Verehrer zählte. Je weiter er von dem Vertrauen auf die naive Eingebung, von dem Wege der Natur, abirrte, desto eigensinniger bildete er sich eine gewisse Manier und Manierirtheit heraus, welche seine freie erfreuliche Bewegung lähmte. Was gleichwohl seinen Gestalten der heroischen Gattung innewohnte, war die ächt tragische Gewalt, durch die er beispielsweise als Lear, Shylock, Wallenstein, Franz Moor, Richard III. bis ins Mark zu erschüttern vermochte. Vielleicht noch höher stand er

* Vergl. H. Laube, Das Burgtheater.

in Rollen wie der Chorführer in der Braut von Messina, wo ihm seine durchgebildete Rhetorik zu statten kam. In dieser Richtung ist mir von ihm eine Rolle noch gegenwärtig, die ich weder vor, noch nach ihm wieder so gesehen habe: sein Bruder Lorenzo in Romeo und Julie. Wie da über jedem Worte, das er sprach, der Thau jener heiligen Morgenruhe perlte: „Der Morgen lächelt froh der Nacht ins Angesicht“ . . . König Philipp, Mephisto, Burleigh, Alba, das alles waren Gestalten von festem ehernem Gepräge. Ungenießbar, ja unerträglich war er aber, wenn er mit der komischen Muse kokettirte. Wie Gern und Raimund über ihre Erfolge in der Posse hinweg nach den höchsten tragischen Aufgaben ehrgeizige Pläne nährten, so liebäugelte Grunert sein Leben lang nach komischen oder gar burlesken Rollen, und nichts gleicht der Seligkeit, als wenn er, der sonst so bärbeißige, verschlossene und finstere Kamerad, den Zettel im Sommernachtstraum spielte und zum Rüppeltanze die Beine erhob! Was komisches Naturtalent im Gegensatz zum angekünstelten sei, konnte man so recht sehen, wenn in dem Benedixschen Vetter der alte Maurer als Gärtner den die Titelrolle spielenden Grunert nicht etwa blos deckte, sondern förmlich erdrückte, ebenso wie Anschütz seiner Zeit in Wien als Musikus Miller in Kabale und Liebe, ohne sich irgend hervorzudrängen, nur durch den mächtigen Ton einer überwältigenden Empfindung, alles in den Schatten stellte, was das reiche Stück an guten Rollen bietet.

Grunert fieng sehr früh zu mimen an. Witz in Augsburg erzählte von ihm, er habe daselbst schon 1829 als ganz junger Mensch den König Philipp gespielt. Er wurde hervorgerufen und benützte dies zu einer kleinen Ansprache an das Publikum, worin er sagte, die ihm widerfahrene Ehre freue ihn um so mehr, als er heute seinen — neunzehnten Geburtstag feiere. Sein Gesicht war damals schon so scharf markirt, mit breitgewölbter Stirn, dicker Nase und hervorstehender Kinnlade, wie in seinen Mannesjahren. In die Zeit seiner Anfänge gehört auch ein Debüt — in der Oper. Das pflegte er, wenn er guter Laune war, selbst zum Besten zu geben. Trat er da einst in einer Vorstellung von Rossinis Tell zu einem der Sänger heran und begann vertraulich: „Glauben Sie wohl, daß ich auch einmal in dieser Oper mitgesungen?“ — Und als dieser ihn ebenso

ungläubig wie erstaunt ansah, fuhr er fort: „Ja, ja, es war damals in Zürich ... der Direktor verlangte, ich müsse den Geßler singen. Wie ich heraustrete und anfange: „Euern Stolz, Ihr Schweizer, zu beugen“, merkte ich wohl, daß ich eine Quart zu hoch oder zu tief sei ... aber das Orchester spielte ruhig weiter, und ich konnte doch als Geßler nicht nachgeben!“ — Das ist der ganze, ächte, wunderlich verbohrte Grunert, durch diese Anekdote schärfer charakterisirt, als jede fremde Schilderung es vermag.

Treffend waren oft seine Bonmots, wenn er auf dem Regiestuhle saß. Man hielt einst Probe zu Macbeth, und als am Beginn des zweiten Aktes König Duncan auf das Schloß des Macbeth kommt, trat vor ihm als Page ein junges bildhübsches Mädchen vom Ballet herein, dem man an Stelle einer andern dies Entree zugewiesen hatte. „Wer ist die junge Dame?“ frägt der Regisseur in dem bekannten langgedehnten Tone. — „Fräulein Gläslein,“ antwortet man ihm. — „Hm, wer ist der Glückliche, der an diesem Gläslein nippt, daß man es so protegirt?“ — Zu Hause war er einer der größten Grillenfänger, die jemals unter dieser Sonne wandelten, mißtrauisch wie weiland Seydelmann, dabei mit krankhafter Eitelkeit behaftet, die ihn auch nach nur scheinbaren Auszeichnungen schmachten ließ. Man erzählt sich, seine erste Gattin habe, so oft er eine große Rolle spielte, ihn nach der Vorstellung bei dem zum Abendessen nie fehlenden Kalbsbraten stets mit einem Lorbeerkranz in der Hand erwartet und damit seine Stirne gekrönt, ehe er sich zum Mahle setzte. Er ließ sich dies in feierlicher Pascha-Ruhe gefallen. Seine zweite Gattin, die Schauspielerin Martha Petitjean, verstand sich nicht dazu, diesen Eigenheiten zu fröhnen, und als diese Ehe, welcher zwei in der Theaterwelt inzwischen gleichfalls bekanntgewordene Kinder* entsproßten, nach Jahren wiedergelöst werden sollte und ihn bei

---

* Therese Grunert hielt ihr Debüt in Stuttgart als Beatrice in der Braut von Messina mehrere Jahre nach dem Tode ihres Vaters und war dann eine Zeit lang bei den Meiningern engagirt, wo sie den bekannten Konflikt mit Direktor Chronegk hatte. Karl Ralf Grunert, der sich vor zwei Jahren in Stuttgart durch ein sehr erfolgreiches Gastspiel eingeführt hat, wirkt derzeit mit großem Glück als jugendlicher Liebhaber an der Hofbühne zu Hannover.

einem Sühneversuche das Gericht fragte, was er eigentlich gegen seine Frau vorzubringen habe, murmelte er in seiner dumpfrollenden, dumpfgrollenden Art vor sich hin: „Ich habe an ihrer Seite stets eine namenlose Oede in mir gespürt!“

Martha Petitjean war, seitdem sie 1841 hier debütirt hatte, unter Holbein am Burgtheater engagirt und stritt dort mit ihrer intimen Freundin Louise Neumann einen edlen Wettkampf. Sie machte ihr, gefühlvoll und aufrichtig, wie sie war, einst das Geständniß, daß sie sie in Wahrheit zu sehr liebe, um neben ihr in den nämlichen Rollen um die Gunst des Publikums buhlen zu können. Sie kehrte nach Stuttgart zurück, wurde 1849, nachdem sie das Käthchen von Heilbronn gespielt hatte, aufs neue engagirt und blieb bis 1855, wo sie ihr schönes frisches Talent als muntere Liebhaberin in der trüben konfliktreichen Ehe mit Grunert begrub. Sie besaß viel Lebhaftigkeit und Ursprünglichkeit; Kenner aber, die den Schauspielern in Herz und Nieren sehen, wollen behaupten, daß ihre Munterkeit immer ein wenig etwas Keifendes und Kneifendes gehabt habe.

Als sentimentale jugendliche Liebhaberin trat am 28. August 1846 Louise Siber (spätere Frau Wentzel) als Margot in der Jungfrau von Orleans erstmals auf. In ihr einen Ersatz für die Stubenrauch zu sehen, wäre ungereimt; denn damals galt ja im allgemeinen noch als Grundsatz, nur langsam und schrittweise auf der Bühne vorzugehen und unfertige Kräfte nicht gleich in ersten Aufgaben herauszustellen.* Ein besonderer Umstand kam jedoch dem rascheren Vorrücken der Novize zustatten. Es traf sich gerade, daß die geniale Frau Wittmann (in zweiter Ehe damals an den Musikalienhändler Daniel Jay verheirathet) in Geistesnacht verfiel. So entsprang sie eines Tages einer Privatirrenanstalt, lief mit fliegenden Haaren und zerfetzten Kleidern auf der Landstraße davon, bis Landjäger sie aufgriffen und in Cannstatt einlieferten. Im Frühjahr 1848 erlöste der Tod sie von ihren schweren Leiden ... In dieselbe Zeit tönt auch das Grabgeläute anderer, in ihrer zartesten

---

* Für Amalie v. Stubenrauch kam zuerst Frl. Schwelle, deren nüchterne Darstellungsweise sie ihre Vorgängerin bei weitem nicht ersetzen ließ; sodann folgte Frl. Bröge, welche in der Figur eine sehr gute Partnerin zu Löwe bildete, der es aber an Kraft und Temperament gebrach.

Jugendblüte geknickter künstlerischer Hoffnungen. An der Oper war eine junge, erst 18 Jahre alte Sängerin, Mathilde Waldhauser, die Tochter eines Musikers aus Karlsruhe, engagirt und besaß eine Stimme wie ein Silberglöckchen, in den schwierigsten Koloraturparthien zwitschernd und trillernd wie ein munteres, sanggeborenes Waldvögelein. Eben war sie beschäftigt, mit ihrem Vater als neue Rolle die Konstanze in der Entführung zu lernen, als sie das Unglück hatte, diesen zu verlieren. Das nahm sich das arme Kind sehr zu Herzen, nicht ahnend, daß auch über ihrem eigenen Haupt schon der Todesengel schwebte. Als weiße Frau in Boieldieus Oper, gehüllt in weiße gespenstige Gewänder, wie schwebend, sang sie in wunderbarer Prophetie zu der Zuhörerschaft: „Deinen Augen erschein ich heute zum letzten Male, hoffe nicht, mich aufzuhalten!“ Ein Nervenfieber warf sie darnieder, in dessen Paroxismen sie mit heller, süßer Stimme noch die zuletzt gelernten Lieder Konstanzens sang und immer wiederholte, ihre Seele schwang sich auf den Flügeln des Gesanges aus der sterblichen Hülle. Am 7. Juli 1848 trug man sie zu Grabe, auf demselben Friedhofe beim Fangelsbach, wo man wenige Monate zuvor die „arme Ophelia“, Frau Wittmann, zur letzten Ruhestätte gebettet hatte. Dingelstedt rief ihr an der offenen Gruft poesievolle Worte nach: „Männer und Jünglinge, erhebet die Hände, die so oft ihr begeisterten Beifall klatschten, und werft zur letzten Ehre eine Scholle Erde auf sie! Streuet von allen Seiten Blätter und Blumen auf ihren Sarg; denn in diesem Sarge begraben wir unseren Frühling. Mit den Nachtigallen verstummte sie, die liebliche Stimme, mit den Rosen verschwand sie, die lichte Gestalt. Rose und Nachtigall sind ihr verschwistert. Pflanzt ihr zu Füßen eine Rose, eine andere ihr zu Häupten. In Rosen laßt überall, in weißen und rothen, ihre Asche aufgehen! Und wenn in diesen Rosen zum nächsten Lenz eine Nachtigall singt, dann wollen wir, eine Thräne im Auge, leise einander sagen: es war der Geist der Freundin, der uns grüßte!“ —

Baron v. Gall suchte damals das Theater durch eine Anzahl hübscher junger Mädchen für zweite Fächer zu garniren. Unter diesen befand sich Lina Fuhr, die später in Berlin so großes Glück gehabt hat, ferner die Schütz, Krick, Oesterling (jetzige Frau Professor Fricker); doch fielen bald alle Rollen, welche einst

Frau Wittmann gespielt, als reiche Erbschaft an Louise Siber. Schon nach einem Jahre stieg sie zu der Amalie in den Räubern, der Lenore in dem Bürger=Holteischen Stücke, sodann zur Louise in Kabale und Liebe empor. Dieses letztere Stück war aus leicht=begreiflichen Gründen zur Zeit der Bühnenthätigkeit der Stuben=rauch vom Repertoire verschwunden; denn es leuchtet ein, daß die Stubenrauch niemals auf unseren Brettern die Lady Milford zu spielen die Unbesonnenheit gehabt hätte. Am 16. Februar 1848 gelang es dem Einflusse Löwes, zu seinem Benefiz das Stück wieder auf die Scene zu bringen.* Er selbst spielte den Ferdinand, Frl. Bröge die Milford, Grunert den Miller, Maurer den Präsidenten, Arndt (zugleich Baritonist) den Wurm.

Ein schmächtiges, ungemein zartes Mädchen, besaß Louise Siber für lyrische Rollen einen wunderbaren Schmelz des Organs, eine Innigkeit des Ausdrucks und eine Poesie der Auffassung, die um alle ihre Gestalten einen eigenthümlichen Duft und Zauber wob. Freilich bringt es ja wohl dieses Fach mit sich, daß eben in all die sentimentalen Rollen, welche die Liebhaberin spielt, sie ihr eigenes Selbst hineinlegt und daß sie immer dieselbe bleibt; vielleicht war Louise Siber auch mitunter zu süß, zu zerfließend, zu weich. Allein es entsprang bei ihr doch alles einer tiefpoetischen Empfindung, einer unmittelbaren, spontan quellenden Eingebung. Und welch ächte unverfälschte Lust an der Koulissenwelt und ihrem Schimmer besaß dieses geborene Theater=kind, dazu welche Mischung von Aberglauben, Phantastik und mädchenhafter Schwärmerei! Kurz vor dem Stichwort, ehe sie hinaustrat, schlug das protestantische Mädchen noch rasch ein Kreuz über Stirn und Brust und flehte zu irgend einer wunder=thätigen Madonna um ihren Schutz. Sie gehörte zu den glücklichen Talenten, bei denen nichts mühselig angelernt, an=dressirt und anstudirt ist, sondern die alles improvisiren und so brauchen können, wie es ihnen beim ersten Griff in die Hände fällt. Unter den vielen Rollen, welche sie hier schuf und die aus ihrer früheren Zeit unvergeßlich geblieben sind, erwähne ich

* Im folgenden Jahre wählte Löwe zu seinem Benefiz ein da=maliges Sensationsstück: Der Glöckner von Notre=Dame, nach Viktor Hugo von der Birch=Pfeiffer. Leins hatte dazu neue prächtige Dekora=tionen gemalt, darunter besonders effektvoll die Plattform der Notre Dame=Kirche.

nur das Lorle in Dorf und Stadt, wo neben ihr als die unverwüstliche Bärbel unsere wackere Frau Schmidt stand.

Als Ersatz für Moritz debütirte im Jahr 1848 als Malcolm in Macbeth Adolf Wentzel, der die Epauletten des preußischen Artillerie-Lieutenants mit dem „bunten Wams" vertauscht hatte, das selbst einem Hamlet im Kopfe spukte. Grunert stand, als der junge Mann Probe spielte, hinter der Scene und äußerte: „Der gefällt entweder recht oder fällt er recht durch." In der That traf er damit kurz und bündig die charakteristische Art, mit der Wentzel seine Liebhaber spielte, indem er sie mit der Keckheit eines feurigen Temperaments und einem gewissen sinnlichen Raffinement bis dicht an die Grenzen des Erlaubten rückte. So sein Mortimer, in dem die tolle Raserei der Leidenschaft mit einer gewissen dämonischen Schärfe sich mischte. Wentzel trat damals auch außerhalb der Bühne als Elegant und Lebemann in die Fußstapfen von Moritz und glänzte zu einer Zeit, da die Schwabenhauptstadt noch ziemlich spießbürgerlich und philisterhaft beengt war, als das leibhaftige neueste Modejournal. Bei vollem Schauspielernaturell besaß er auch die sprüchwörtliche Gutmüthigkeit dieser Rasse. In seinem manchmal recht wilden Junggesellenleben leuchtete seine Klause wie Stauffachers Haus gastlich hervor, ein Asyl für alle, die sich verirrt auf der Künstlerlaufbahn, ein sicherer Port für manche, die, mit Kosinsky zu reden, Schiffbruch gelitten auf dem Meere des Lebens. Gab es doch eine Zeit, wo nicht minder als vier solcher Gestrandeten an seiner Junggesellen-Insel gelandet waren und er jeden Mittag durch seinen Livreebedienten, den er aus einem schwäbischen Bauernjungen zu seiner jetzigen Würde emporgebildet hatte, in einem Rieseneinsatz das gemeinschaftliche Essen holen ließ, welches die wackere Frau eines fürstlichen Mundkochs mehr mit Rücksicht auf die Quantität, als auf die Qualität lieferte. Es waren da zwei Söhne aus preußischen Adelsfamilien, die ihre Offizierskarriere hatten quittiren müssen, sodann jener Schauspieler Dotter, der das Unglück hatte, nirgends ein mit seinem Körperumfang und seinem Appetit in Einklang stehendes Engagement zu finden, weil kein Direktor für solche Fettmassen zureichende Garderobestücke besaß; endlich ein augenblicklich brodloser Zauberkünstler, den die schlechten Zeiten nicht ernährten.

Die frische, unverbrauchte, aber allerdings auch noch unvergohrene und unabgeklärte Kraft Wentzels brach sich bald Bahn. Bei einem erfolgreichen Gastspiel in Dresden weissagte Otto Banck ihm eine große Zukunft; doch das lebenslängliche Engagement, welches er für Stuttgart abschloß, brachte ihn außerhalb des großen Stromes, und seine weitere Entwickelung, in welcher zuweilen ein Stillstand einzutreten schien, blieb auf die Stammbühne beschränkt. In klassischen Rollen, wie Ferdinand, Max Piccolomini, Carlos, Romeo, verstand er es, sich immer mehr Einheit des Styls anzueignen. Am ergiebigsten aber zeigte sich sein Talent auf dem Gebiete der Bonvivants, wenn er einem urwüchsigen, ja burschikosen Humor die Zügel schießen lassen konnte.

Im Jahre 1847 kam auch der schon früher erwähnte August Gerstel zurück und wußte sich die Gunst des Publikums zu erringen, und zwar ebenso in Baßbuffo-Rollen wie sein Doktor Bartolo, den er ganz nach Rohdeschem Muster spielte, sein Biju, Papageno, Bürgermeister von Sardam, als in Chargen des Schauspiels. Da gelangen ihm einzelne wahre Kabinetsstücke, z. B. sein heimtückisch lauernder, bramarbasirender Spiegelberg in den Räubern, sein verschmitzter raffinirter Schreiber Vansen in Egmont, seine aus einer gewissen Welthöhe auf die Thorheiten der Menschen herablächelnden Narren in den Shakespeareschen Tragödien. Noch besonders sind seine Leistungen in den Raimundschen Zaubermärchen zu nennen, in welchen er Gestalten wie dem Valentin eine eigenthümliche Vertiefung und Lebenswahrheit zu geben wußte.

Um die Wende des Jahrzehnts sehen wir das Repertoire mit Novitäten ziemlich gut ausgestattet. Mosenthals Deborah, mit Frl. Bröge in der Titelrolle, hielt ihren Einzug. Diese auf hohle Deklamation angelegte Tragödin vermochte freilich nie zu erwärmen, und so ließen auch in der Regel die Stücke, welche sie zu tragen hatte, kalt. Es folgten Gutzkows Königslieutenant und neueinstudirt Werner oder Herz und Welt, sodann neben der derben Hausmannskost von Raupach, Töpfer, Benedix und der Birch-Pfeiffer die Näschereien und Pikanterien der deutschen und französischen Blüettendichter. Als Kuriosität sei erwähnt, daß in einem geschichtlich denkwürdigen Moment, nämlich als der Oberamtmann Kegelen das in Stuttgart tagende Rumpfparlament (Juni

1849) auflöste, man die französische Vaudeville-Posse Propriété c'est vol gab, eine Parodie auf die politisch-soziale Umwälzung, welche bewies, daß man noch weit davon entfernt war, das Theater „als Nationalinstitut dem souveränen Volke in die Hand zu geben, eine dem Kultusministerium unterstellte dramaturgische Generalprüfungskommission für Bühnenleiter und Künstler aufzustellen, einen Normaletat der Gagen festzusetzen, die Bühnenbudgets zu veröffentlichen, die politischen Feste im Theater, als in der wahren Volkskirche, zu feiern"* — lauter Vorschläge, wie sie im Sturm und Drang jener Jahre als buntschimmernde Blasen an die Oberfläche getrieben waren.

---

## 14.

So war es denn endlich Lewald gelungen, was er einst ausgesät, glücklich einzuheimsen! Nachdem er im Jahre 1841 sein Domizil von Stuttgart nach Baden-Baden verlegt und daselbst ein großes, für seine Verhältnisse zu großes Haus geführt hatte, rissen ihn beim Ausbruch der Revolution die hochgehenden Wogen der Bewegung von Wien, wo er zuletzt wohnte, nach Frankfurt. Dort entfaltete er in den politischen Blättern seine ganze Thätigkeit, auch durfte er, wie v. Schraishuon bemerkt, auf gewichtige Empfehlungen hin während des Tagens des Reichsparlaments an das Kabinet des Königs Wilhelm Berichte einsenden, die ihm 1849 außer reichlicher pekuniärer Entschädigung auch die Berufung als Regisseur der Hofoper an die Stelle von Krebs brachten. Seine frühere praktische Thätigkeit kam ihm in diesem neuen Amte sehr zu statten; unstreitig besaß er auch einen gediegenen, nur mitunter etwas barocken Kunstgeschmack und verstand sich auf die ungefähre Abschätzung der Sangeskräfte. Nicht ohne Glück bemühte er sich, bei den Inscenirungen, die er vornahm, einen einheitlichen Styl und eine Gesammtharmonie herbeizuführen — die freilich heute, wo noch immer eine größere Zahl (besonders Meyerbeerscher) Opern nach diesen Ein-

---

* Vergl. Rudolf Gottschall, Jahreszeiten 1848, Nr. 47, Das Theater in der Gegenwart, Vorschläge zur Reorganisation.

richtungen gespielt wird, durch Weglassungen und Zusätze aller Art verunstaltet und nicht mehr zu erkennen sind. Die erste bedeutendere Scenirung, welche Lewald vornahm, war die zum Propheten (1851). Kaum jemals zuvor hatte man auf der Hofbühne solchen Pomp der Ausstattung erlebt; besonders großartig war der Krönungszug arrangirt und das Eisfest der Schlittschuhläufer. Die elektrische Sonne war damals etwas ganz Neues. Nicht minder übte das zusammenstürzende Schloß im letzten Akte eine imposante Wirkung. Die Massenverwendung der Komparserie auf der Scene wurde erst eigentlich mit dieser Oper bei uns in vollstem Umfange eingeführt. Den Gesang der Chorknaben übte der originelle Christian Schucker (welcher zugleich einen der Wiedertäufer sang) ein. Die Aufführung war großartig in jeder Hinsicht, auch die Besetzung gut. Mit Beginn der fünfziger Jahre, also ungefähr gleichzeitig mit dem Amtsantritt Lewalds, bereitete sich in unserer Oper durch die Gewinnung eines vorzüglichen Personalstandes jene Zeit der neuen Blüte vor, von der schon früher andeutungsweise die Rede war: neben dem Titanen Pischek treten die Namen Bertha Würst, (spätere Frau Leisinger), Natalie Eschborn, Mathilde Marlow, Heinrich Sontheim und Joseph Schütky in das Gesichtsfeld.

Bertha Würst, aus Königsberg i. P. stammend, war eine Landsmännin Lewalds und eröffnete am 25. September 1849 als Lucretia Borgia ihr Gastspiel. Sie erinnerte gleich bei ihrem Entree durch ihr Aeußeres den König so sehr an seine verewigte Gemahlin Katharina, daß er sich aufs wärmste für sie interessirte und ihr nach dem Aktschluß durch den Intendanten sagen ließ, er freue sich auf den weitern Verlauf des Gastspiels. Gerade dadurch aber thürmten sich diesem plötzlich die mannigfachsten Schwierigkeiten entgegen, denn gewissen Orts sah man solch stattliche neue Bühnenerscheinungen nur ungern auf der Hofbühne festen Fuß fassen. Die Vorstellungen zu den weiteren Gastrollen wurden wiederholt abgesagt; doch kam es endlich dazu, daß Bertha Würst noch die Valentine, den Fidelio und den Romeo sang. Edmund Zoller nahm Veranlassung, gegenüber einigen tendenziös absprechenden Urtheilen, die man über sie zu verbreiten suchte, in einer glänzenden Recension für sie einzutreten. Er erinnerte daran, daß seit der Schebest keine

Sängerin in gleichem Maße es verstanden habe, durch hochdramatischen Ausdruck des Gesanges und Spieles hinzureißen. Auf die nachdrücklichste Verwendung Galls und Lewalds wurde sie vorläufig auf 9 Monate engagirt, dann aber trat Frau Palm-Spatzer (eine Freundin der Stubenrauch, mit der sie aber später wegen einer Privatangelegenheit sich entzweite), wieder für sie ein, und erst nachdem Bertha Würst mit dem Dr. med. Leisinger sich vermählt hatte, fand sie endlich in Stuttgart ein dauerndes Engagement. Es sind hier nachträglich einige Worte über ihre Vorgängerin, Frau Palm-Spatzer, zu sagen. Diese Dame von sehr aristokratischen Allüren, welche sich den damals noch seltenen Luxus von Livreebedienten und eigener Equipage gestattete, glänzte als dramatische Sängerin durch große Stimmmittel, war aber in der Darstellung etwas kalt. Frl. v. Stubenrauch fällte über sie das präzise Urtheil: „sie trifft jedesmal die Scheibe, aber nie ins Schwarze." Wo ein Drücker hingehörte, da fehlte ihr der Elan. Bei Bertha Würst reichte die Kraft selbst für die höchsten Accente; es war ein eigenthümlich packender Zug, ein großer Athem der Leidenschaft in Allem, was sie auf der Bühne schuf. Leider standen ihre stimmlichen Mittel nicht im Verhältniß zu ihren darstellerischen, und dies hatte einen besonderen Grund. Ursprünglich sang sie hohen Sopran und mußte, noch sehr jung, in ihrem ersten Engagement die höchsten kolorirten Parthien abwechselnd mit tieferliegenden übernehmen, wie der Zufall und die Laune des Direktors es verfügte. Da eines Morgens, als sie die gewohnten Solfeggien übte, überschlug ihr der Ton beim Uebergang in das höhere Register und hielt keinen Stand mehr. Länger als ein Jahr mußte sie alles Singen aussetzen, und als ihr dann die Stimme langsam, unter vorsichtigen Studien bei einem verständigen Lehrer zurückkehrte, war sie schwer, voll, tiefer, weniger flexibel geworden, wodurch sie zwar für pathetische Stellen große Wucht hatte, aber schwer zu beherrschen war. Die gewissenhafte Künstlerin, von der Angst erfüllt, es möchte ihr etwas mißlingen, arbeitete sich während der Vorstellungen in eine fieberhafte innere Erregung hinein und wurde dadurch oft hingerissen, sich zu überbieten.

Schon die dieses Engagement begleitenden Umstände lassen ahnen, mit welchen Schwierigkeiten Gall zu kämpfen hatte.

Suchte er nach dem Grundsatz, der früher aus einem Briefe von Goethe angeführt ist, das Personal durch jüngere Kräfte aufzufrischen, so kollidirte er dabei nicht selten mit den Intentionen der Stubenrauch, welche seit ihrem Rücktritt ins Privatleben mit doppelter Aengstlichkeit darüber zu wachen schien, daß an der Bühne ihr keine Nebenbuhlerin erstehe. Bei Neuengagements waren natürlich die Empfehlungen, welche sie gab, zu berücksichtigen; nicht minder blieb bei Rollenvertheilungen an die ständigen Mitglieder ihre Protektion von entscheidendem Gewicht. Das Kapitel der „Friktionen" wiederholte sich auch bei Herrn v. Gall, und einmal wurde das Uebel so akut, daß sich der Intendant vor die Wahl gestellt sah, zu gehen oder zu paktiren. Diesmal war es speciell der Kampf mit dem Einflusse Löwes. Eine Kunstreise, welche beide gemeinschaftlich nach Berlin antraten und auf der sie — soviel bekannt geworden, als einzige künstlerische Ausbeute — den jungen Paul Rüthling mit List einfiengen, führte zu einer Aussöhnung, und damit schlug die Thüre hinter dem Intendanten zu, der vordem Anläufe genommen hatte, seine Selbständigkeit zu wahren. „Du kannst im Großen nichts vollbringen und fängst es nun im Kleinen an", wurde nach Faust sein Wahlspruch.

Der Kampf um ein einziges Fach dauerte oft Jahre lang, wenn es Schützlinge vom Hause der Neckarstraße betraf. So sträubte sich Rauscher, dessen schöne Stimme mit der Zeit aufgebraucht war, mit aller Kraft dagegen, daß ihm in Sontheim eine frische Kraft an die Seite gesetzt wurde. Die Anfänge Sontheims in der Bühnenlaufbahn waren so seltsam als möglich. Wissen wir schon, daß bei Talenten wie Pischek ein Konradin Kreutzer, bei Pauline Lucca ein Karl Eckert, bei Clara Ziegler ein Direktor Engelken sich durch ihre Prognose unsterbliche Blößen gaben, so entfallen auf das Stuttgarter Tribunal nicht weniger als drei einschlägige Beispiele, nachzulesen in der Lebensgeschichte von Sophie Stehle, Franz Nachbaur und Heinrich Sontheim. Der letztere hatte als junger Bursche seinen Vater, der mit Bettfedern und dergleichen hausirte, auf diesen harmlosen Fahrten begleitet, bis ihn einst der ehemalige Minister Vellnagel in der Nähe seines Heimatsdorfes Jebenhausen singen hörte und die erste Ahnung in ihm wachrief, daß er durch seine Stimmbänder einst mehr verdienen

könne, als durch die ausgerupften Federn unzählbarer geflügelter Hausthiere. Lindpaintner, der ernste gewiegte Kenner, meinte, als ihm Sontheim Probe sang, es „reiche nicht für den Chor“. Die Konzertmeister Molique und Abenheim aber bestärkten Sontheims Vater in dem Entschlusse, seinen Sohn Sänger werden zu lassen, wozu besonders der Ausspruch Abenheims, eines Glaubensgenossen des Eleven, beitrug: „wenns nicht für das Theater geht, so doch zum Vorsänger in der Synagoge.“ Der junge Sontheim erkletterte damals das hohe G mit Mühe. Um seine Ausbildung machte sich eine Familie verdient, die wir gar oft, wenn es sich um Unterstützung einheimischer Talente handelte, still, aber desto wohlthätiger wirken sehen: die Familie Kaulla, speziell Joseph Kaulla, dessen Tochter vor kurzem durch den Fanatismus unserer westlichen Nachbarn in dem Cissey-Prozeß so schmählich dem öffentlichen Gerede preisgegeben wurde. Sontheim nahm in Stuttgart längere Zeit Gesangsunterricht, kam dann nach Zürich zur Birch-Pfeiffer, von da nach Karlsruhe ans Hoftheater und profitirte dort viel von dem tüchtigen Haizinger, dem er mit seiner unglaublichen Spürkraft und seiner Findigkeit die Mundstellung, den Tonansatz und Vortrag abguckte und ablernte. Im Oktober 1850 — damals als die Rachel ihr Gastspiel als Phädra bei uns begann — debütirte Sontheim in der Jüdin mit großem Erfolg und wurde engagirt. Die ganze Stadt sprach von der ungeheuren Gage, die er sich ausbedang: 4000 Gulden! Die ersten Kräfte der Oper bezogen damals 3000—4500 Gulden . . . „Eine Ministersgage!“ wie Herr v. Gall oft pathetisch ausrief, wenn er die Betreffenden an ihre Pflicht zu erinnern für gut fand. Erst später (zu spät, wie er oft klagte) lernte der spekulative Tenorist einsehen, daß er viel zu billig für Lebenszeit abgeschlossen habe, denn höher als 5000 Gulden hat er es bis in die letzte Zeit seines Wirkens nicht gebracht. Wie ihn das schmerzte! War es doch bekannt, daß er außer dem Metall in seiner Kehle vonjeher für jenes Metall schwärmte, das in bündiger Prägung die Bildnisse der Landesfürsten trägt. Wo er gieng und stand, trennte er sich ungern von seinen Schätzen. Als er einst irgendwo — ich glaube, es war in München — als Gast den Max im Freischütz sang und kurz zuvor sein Honorar einkassirt hatte, getraute er sich nicht, das Geld in der Garderobe

zu lassen, sondern steckte es in seine lederne Jagdtasche und trug es den ganzen Abend auf seinem Leibe mit herum. Solcher kleinen Züge erzählt man sich von ihm eine Menge in der Theaterwelt, doch muß ich mich begnügen, nur einen einzigen, der als generell gelten mag, herauszuheben. Damit greifen wir allerdings vor in eine spätere Zeit, als Sontheim, bis dahin nur eine lokale Größe, schon ziemlich betagt sein Gastspiel an der Wiener Hofoper unternahm (1867). Bei dieser Gelegenheit soll er die Mitglieder des Chores und diejenigen Niedrigbesoldeten, welche sonst von Gästen mit baaren Emolumenten bedacht werden, beim Abschied durch die Massenvertheilung seiner wohlgelungenen Photographie, deren Herstellung ein Wiener Lichtkünstler sich zur besonderen Ehre angerechnet hatte, ausgezeichnet haben. Kurz vor dem Abschied in Wien führten ihn Kollegen und Bekannte in ein feines Bahnhofrestaurant — ich glaube, es war auf dem Nordwestbahnhof — und ließen sich an dem besonders vorbereiteten Tische von dem Kellner die Speisekarte geben, worauf Sontheims scharfer Kennerblick sofort erspähte, daß selbst die feinsten Speisen mit so unerhört billigen Preisen notirt waren, daß er beschloß, seinem von seinen Bekannten überhaupt nie unterschätzten Appetit so recht die Zügel schießen zu lassen. Er aß, was gut und — billig war. Man war ungemein lustig, und Sontheim machte die Bekanntschaft einer Menge exquisiter Wiener Speisen. Den Höhepunkt der Seligkeit erklomm der fremde Gast aber, als er schließlich die Zeche verlangte und der Zahlkellner mit süßem Lächeln ihm 65 Neukreuzer für alles in allem abforderte. Nie hat er williger den Beutel gezogen, als an diesem Tage. Dann aber brach es aus ihm hervor: „Kinder, und an diesen Ort führt Ihr mich erst in den letzten Tagen meines Hierseins? — Möchte gleich bloß diesem Restaurant zuliebe noch acht Tage länger hier bleiben. Es geht halt nichts über Wien!“ — „Nicht wahr,“ gibt eine Stimme zur Antwort, „wir haben recht gehabt, als wir Dir sagten, es sei hier gut und nicht theuer.“ — „Gut? das ist gar kein Wort dafür: ausgezeichnet, ganz famos . . . und wirklich nicht theuer!“ Die Andern bissen sich auf die Zähne und alles verlief in schönster Harmonie. Am folgenden Tage kömmt Sontheim allein zurück, winkt sich den bekannten Kellner wieder her und bestellt sich das Menü wieder wie gestern: von der Krebssuppe an durch alle

möglichen Zwischenspeisen bis zu den steyrischen Kapaunen, dem Kaiserschmarren und den Wiener Nockerln. Es mundete ihm heute, wo er ungestört war, womöglich noch besser als gestern — er repetirt bei einigen Gerichten die Auflage. Als er schließlich die Zeche verlangt, hält er schon einen Guldenzettel bereit, er wird heute ein Uebriges thun und den etwaigen Ueberschuß als Trinkgeld opfern. Inzwischen hat der Bleistift des Zahlkellners gar emsiglich auf dem Abrißblättchen gekritzelt, jetzt löst er es mit einem Ruck und gleich süßlächelnd wie gestern reicht er es hin: sechs Gulden 25 Kreuzer. Sontheim traut seinen Augen nicht, er glaubt erst an eine Täuschung und will nicht zahlen, dann aber geräth sein Blut in Wallung, seine Faust ballt sich, als er zuguterletzt erfährt, daß seine Freunde Tags zuvor sich den Scherz erlaubt hatten, eine Speisekarte mit nach ihrem Belieben ausgesetzten Preisen zu unterschieben und die Differenz aus ihrer Tasche zu begleichen. Schließlich war er doch klug genug, seine Wuth nicht merken zu lassen, und entfernt sich, von dem Restaurant heute viel weniger erbaut als Tags zuvor.

Sontheim hatte anfangs die störende Gewohnheit übermäßigen Tremolirens, legte dies aber mit der Zeit ab und lieferte das zumal bei einem Tenor ganz ungewöhnliche Phänomen, daß die Stimme mit den Jahren an Umfang, Geschmeidigkeit und feiner Schattirung des Tons noch gewann, wodurch bei ihrem dunkeln Timbre ihre Wirkung besonders in der Cantilene berückend war. Es lag in dem Ton, in dem Gesang jene gleichsam animalische Wärme, jene Seele, die, mit Moses zu reden, im Blute steckt. Er sang ebenso lyrische wie heroische Rollen, den Eleazar, Raoul, Masaniello, Arnold, Lyonel, Max, George Brown, Stradella, Fra Diavolo 2c. — Daß das leichtere Genre der Oper mit Beginn der fünfziger Jahre mehr in den Vordergrund trat, ja eine Zeit lang das Uebergewicht gewinnen zu wollen schien, lag in einem besonderen Umstand begründet. Eines Tages verbreitete sich wie ein Lauffeuer das Gerücht durch die Stadt, ein zweiter Kapellmeister* sei neben Lindpaintner angestellt worden: Friedrich Kücken (1851).

---

* Diese Stelle bestand vordem nicht, sondern Lindpaintner hatte nur zwei Musikdirektoren neben sich.

Gelegentlich der Einstudirung und Aufführung seiner Oper Der Prätendent war er nach Stuttgart gekommen, wußte sich in dem damals tonangebenden Kreise der Nebenstadt als einen liebenswürdigen, charmanten Herrn einzuführen, und so fiel im Hause der Neckarstraße auf ihn die Wahl, als man daran dachte, dem Drängen Galls nachzugeben und dem sich allzu sicher fühlenden Lindpaintner durch einen beigeordneten Amtsgenossen einen Dämpfer aufzusetzen. Länger als dreißig Jahre hatte Lindpaintner die Oper souverän geleitet — nicht zu ihrem Schaden, wie wir gesehen haben; allein die Macht, welche er sowohl beim Abschluß von Engagements, als bei der Aufstellung des Repertoires sich wahrte, empfand der ohnehin nach so vielen Seiten abhängige Gall ganz besonders lästig, obschon notorischerweise er selbst von Musik so viel wie nichts verstand. Bei der Natur Lindpaintners mußte man wissen, daß jener Schlag ihn tödtlich treffe. Nicht die Thatsache allein, sondern noch mehr die Persönlichkeit seines neuen Fachgenossen war es, die ihn kränken mußte: Kücken war in seinen Augen als Dirigent wie als Komponist eine Null. Und Kücken ließ in Wahrheit erst unter Leitung des Chordirektors Schmidt sich in der Technik des Operndirigirens unterweisen; über seine Lieder aber, so volksthümlich und beliebt sie auch geworden sind, zuckten die ernsteren Musiker die Achseln. Lindpaintner reichte sogleich seine Entlassung ein, dieselbe wurde aber nicht angenommen, sondern ihm kühl bedeutet, er möge sich in die neuen Verhältnisse finden. Der damals 61jährige, in seiner Kraft noch völlig ungebrochene Mann blieb — mit dem Pfeil im Herzen. Ein Vorfall aus jener Zeit läßt uns einen Blick in sein Inneres thun. Henriette Sontag kam im Jahre 1852 zum Gastspiel und wollte mit der Regimentstochter beginnen.* Kücken sollte rasch die Direktion übernehmen, aber diese Oper, so einfach sie aussieht, hat durch das Einfallen des Chors in gewissen kurzen Sätzen ihre Häkchen und — die Sontag war es, die singen sollte, Kücken wollte und durfte sich nicht bloßstellen. Ihn zu schützen, versuchte der Intendant selber. Während

---

* Henriette Sontag ließ noch die Susanne, Martha und Rosine folgen. Im nämlichen Jahre kam auch Gustav Roger zum Gastspiel und sang den Raoul, Propheten und George Brown.

Lindpaintner Probe zum Propheten hält, tritt Gall zu ihm ins Orchester und entfaltet die diplomatische Wendung, daß beim ersten Auftreten eines solch illustren Gastes doch wohl der erste Kapellmeister die Ehre des Dirigirens sich nicht nehmen lassen werde. Das scharfgeschnittene Antlitz Lindpaintners färbt sich dunkelroth; von dem Sitze sich erhebend, wächst die kaum mittelgroße Gestalt des Meisters hoch empor, und indem er mit dem Taktstock auf die aufgeschlagene Partitur sich stützt, spricht er laut, daß jeder in der Kapelle es hört: „Herr Intendant, die Ehre, die an diesem Pulte zu holen ist, habe ich mir schon längst geholt!“ Dann setzte er sich wieder und ließ die Probe ihren Fortgang nehmen. Die Regimentstochter wurde durch Kücken dirigirt, so gut es eben gieng.

Gewiß, man hat dem verdienten Manne übel mitgespielt, aber die Gerechtigkeit verlangt, zu konstatiren, daß er mit der Zeit doch selbst eine gewisse Schuld auf sich gehäuft hatte. Weil er selber zu viel komponirte, darunter ein erkleckliches Quantum ächter und gerechter Kapellmeistermusik (welche er freilich bei Andern nicht genug perhorresciren konnte), so belastete er damit das Repertoire nicht allein des Theaters, sondern auch der Konzerte in ungebührlicher Weise. Man erzählt sich merkwürdige Dinge über seine handwerksmäßige Art des Schaffens; nulla dies sine linea war dabei sein Wahlspruch. So kam es, daß er den Jocko in 28 Tagen fertig schrieb, und wenn man ihn frug, wie er nur alle die vielen Opern (Vampyr, Lichtenstein, Genueserin, Sizilianische Vesper, Giulia ꝛc.), Ballets, Entreactes, Ouvertüren und sonstige Orchesterstücke, Gelegenheitskompositionen, Lieder, die begleitende Musik zu so vielen dramatischen und epischen Gedichten (Faust, Glocke, Hero und Leander ꝛc.) fertig bringe, meinte er: „Das Mittel ist sehr einfach: um vier Uhr Morgens aufstehen, den ganzen Tag wenig essen . . . ich nehme nur Kaffee und sehr leichte Speisen . . . fortarbeiten bis zum Abend und sich durch nichts stören lassen!“ Das führte er auch mit eiserner Konsequenz durch. Die vielen eigenen Werke, welche er auf diese Art produzirte, machten ihn unduldsam gegen die der Andern, mochten es nun bedeutende und anerkannte Talente, wie Meyerbeer, oder noch junge, erst emporstrebende sein. Kam da eines Tages ein junger Musiker, der in seiner Kapelle den Kontrabaß strich, und überreichte ihm

ehrfurchtsvoll die Partitur eines größeren Erstlingswerkes, einer Symphonie, mit der schüchternen Bitte, sie durchzusehen und womöglich im Abonnements-Konzerte aufzuführen. „Lassen Sie das gut sein, Herr Hofmusikus, das besorgen wir hier selbst!“ Sprachs, schob dem Verblüfften das Notenheft wieder unter den Arm und ihn selbst zur Thüre hinaus.*

Unter diesen Umständen begreift es sich leicht, daß der neue Kollege den älteren überflügelte und einengte, indem er eine Reihe der leichten, flüssigen und melodiösen Opern der französischen und italienischen Schule hervorsuchte und einen Genre pflegte, der gegenüber der Klassicität und Exklusivität Lindpaintners sowohl bei Hofe als beim Publikum rasch einen günstigen Boden fand. „Ich verstehe diese Zeit nicht mehr!“ mochte sich wohl in bitterem Ingrimm der greise Meister sagen, und jeder neue Erfolg, den Kücken in diesem Sinne errang, goß einen neuen Tropfen in die gährende Bitterkeit seiner Seele.

Es erklärt sich, daß die doppelte Verwendbarkeit eines Tenoristen wie Sontheim dem neuen Hofkapellmeister die Ausführung seiner Intentionen erleichterte, zumal gleichzeitig für das Fach einer Koloratursängerin eine Kraft gewonnen war, die sich gleich verwendbar und ergiebig auf mehreren sonst getrennten Gesangsgebieten erwies. Verhältnißmäßig nur kurze Zeit hatte an der Hofbühne Natalie Eschborn gewirkt; sie steckte sich ein anderes Ziel und gieng unter dem Namen Signora Frassina nach Italien, wo sie durch ihre Triller und Kadenzen entzückte und sich einen württembergischen Herzog ersang. Ihre Nachfolgerin in Stuttgart, Mathilde Marlow (eigentlich v. Wolfram, später vermählt mit Herrn v. Homolatsch), stammt, gleich den Sängerinnen Mathilde Mallinger und Ilma v. Murska, aus Kroatien; Agram ist ihre Vaterstadt. Ihre Stimme entwickelte sich gerade in umgekehrter Richtung, als wir dies bei Bertha

* Von diesem „Herrn Hofmusikus“ gieng am 19. Dezember 1858 die Oper Anna von Landskron über unsere Hofbühne. Die Kolumbus-Symphonie von J. J. Abert machte die Runde durch alle bedeutenden Konzertsäle, und nicht allein errang sich dieser „Herr Hofmusikus“ durch seine neuen Opern: Enzio, Astorga und Ekkehard immer mehr Anerkennung, sondern er sollte auch — was zu Lindpaintners Zeiten niemand, am wenigsten Abert selbst, ahnte — dereinst den nämlichen Dirigentenstuhl einnehmen.

Würst gefunden haben. In Darmstadt sang das „kleine Marlöwche" noch die Fides im Propheten, während sie später in Hamburg (unter Wurdas und Mauricens Direktion, nach der Vereinigung des Thalia- mit dem Stadttheater) zum Koloraturfache und den höchsten Sopranparthien übertrat. Der ehemaligen Fides von Darmstadt begegnen wir in Stuttgart als der Bertha in der nämlichen Oper, als den Königinnen in der Zauberflöte und den Hugenotten, der Isabella in Robert, Lucia, Martha, Gilda, daneben in jugendlich dramatischen Parthien (Euryanthe, Agathe), im Soubrettenfach den beiden Zerlinen, Aennchen, Pagen, endlich in der französischen Spieloper prächtigen Leistungen, wie ihr Carlo Broschi in Des Teufels Antheil. Zwar verwirklichte sich nach ihrem ersten Gastspiel in Stuttgart das von ihr angestrebte lebenslängliche Vertragsverhältniß noch nicht, und sie folgte im Jahr 1853 einem Ruf an die Wiener Hofoper; dorthin erhielt sie aber, sobald Gall die entstandene Lücke innewurde, den gewünschten Kontrakt zugesandt. Im April 1854 kehrte sie zurück, um fortan zu bleiben — im Jahr 1879 sollte sie auf denselben Brettern das Jubiläum 25jähriger Thätigkeit feiern. Zur Zeit ihrer Blüte besaß sie einen wunderbaren Glanz und Wohllaut der Stimme, kristallhell, süß und innig war der Ton, der Vortrag beseelt, sinnlich warm, und das trockene Fioriturenwerk des kolorirten Gesanges eigenthümlich und keck belebt von genialem Fluge. Unerträglich, nach dem Zeugniß Uhdes, war sie stets im Dialog, und wenn sie als Madeleine im Postillon mit fast krächzender Stimme fragte: „Sie sind also verh**eura**d**et?" lachte in Hamburg das ganze Haus. In der Hansestadt war sie gemeinschaftlich mit Joseph Schütky angestellt gewesen, und sie empfahl in Stuttgart den früheren Kollegen, als es sich um einen zeitweiligen Ersatz für den vielfach auf Urlaub abwesenden Pischek handelte. Schütky gastirte zuerst am 16. Mai 1853 als St. Bris und trat nach einem Hamburger Interimistikum von einem Jahre im April 1854 als Orovist in Norma sein lebenslängliches Engagement an, sodaß es auch ihm, und zwar in voller Rüstigkeit, ja noch im ganzen Besitz der Rollen seines Faches, vergönnt war, im April 1879 sein 25jähriges Stuttgarter Jubiläum, im Februar 1880 aber das Fest seiner 40jährigen Gesammtbühnenthätigkeit zu feiern.

Schütky ist ein Böhme und in Prag ausgebildet. Er hatte Anfangs neben seinem Landsmann Pischek einen schweren Stand, denn er war in mancher Hinsicht dessen Gegentheil. Pischek, der Aufgeregte, pflegte die Töne mit seinem wärmsten Herzblute zu färben; Schütky verlor selbst im höchsten Affekt nie seine unerschütterliche Ruhe, blieb oft scheinbar kalt, bildsäulenhaft, überdauerte aber gerade dadurch den in seinen Stimmmitteln sich rasch aufreibenden Kollegen. Pischek konnte in seiner Art keine 40 Jahre singen. Welche Rollen Schütky nach dem Gesagten am besten liegen, erräth sich leicht: solche mit dämonischem, düsterem Kolorit wie Kaspar, Pizzaro, St. Bris (aus späterer Zeit Mephisto, Nelusko, Telramund, Holländer). Wozu er selbst kleinere Parthien dieser Gattung zu erheben versteht, beweist eklatant sein Gaveston in der Weißen Frau. Der heroische Ausdruck steht ihm nicht minder zu Gebot; so imponirt er als Tell durch die eherne Wucht und markige Größe seines Tons, durch die breite Anlage der ganzen Parthie. Beherrscht er im allgemeinen alle Rollen, denen ein ausgeprägter Ernst im Gesichte steht (Sprecher in der Zauberflöte, Orovist in Norma, Jakob in Joseph und seine Brüder, Wolfram in Tannhäuser ꝛc.), so bleibt ihm andererseits versagt, was ins Gebiet der lachenden Muse und der leichteren Spielart fällt. Hierher gehören Rollen wie Don Juan, später selbst sein Leporello, Graf im Figaro, Plumkett in Martha, ganz zu schweigen von seinem Roboledo in den Krondiamanten. Gesangstechnisch bleibt an ihm die Merkwürdigkeit zu verzeichnen, daß er eine ganze, große Rolle in demselben breiten offenen Tonansatze durchsingt, den andere Sänger nur ausnahmsweise für besondere Effektstellen anwenden können. Schütky ist durch und durch musikalisch, selbst Komponist (er hat u. A. eine Messe geschrieben) und behauptete sich in langen Jahren unbedingt als der erste Oratoriensänger der Rebenstadt, wie er eine der Hauptstützen unserer Oper bis auf den heutigen Tag geblieben ist.

Nur kurze Zeit sollten Lindpaintner und Kücken vereint an der Hofbühne wirken. Es war in den Sommerferien 1856, am 21. August, als den greisen Meister zu Nonnenhorn der Tod abrief. Die Aerzte erkannten auf Herzbeutelwassersucht . . . der Seelenarzt mußte ein anderes Leiden diagnosiren. Siebenunddreißig Jahre lang hat der schlichte Mann, den sie in dem

kleinen Bodenseeort zu Grabe trugen, an der Spitze eines hervorragenden Kunstinstitutes gestanden und sich bewährt als einen der Auserwählten, erfüllt vom höchsten Ernst des künstlerischen Strebens. Ehre seinem Andenken!

---

## 15.

Lindpaintner hinterließ ein unter seiner Leitung herangebildetes, ebenso stramm als fein geschultes Orchester, bei dem in der Folge das Goethesche Wort sich bestätigen sollte, wie sehr sich etwas erhält, „das einmal solid gepflanzt ist". Mit der eifersüchtigsten Sorgfalt hatte er darüber gewacht, daß in den Kunstkörper sich keine Elemente drängten, die nicht auf voller Höhe ihrer Aufgabe standen. Wer die Hofkapelle von damals Revue vor sich passiren läßt, findet eine Auswahl origineller und bedeutender Künstler beisammen. Ich möchte darunter nur einige besonders markante Charakterköpfe herausheben. An Stelle des nach London abgegangenen Molique war Eduard Keller erster Violinist, eine ächt deutsche, ungemein fein empfindende Mimosennatur, der so schön und herzinnig auf den Saiten sang, mit gewissenhaftester Treue dem kleinsten Tönchen und Nötchen gerecht wurde und doch dabei den Blick ins Große, Weite gerichtet hielt. Und wie der sinnige, belesene Mann so gerne in Shakespearescher und Heinescher Poesie schwelgte! Musik und Poesie waren ihm, im Geiste Beethovens, die unzertrennlichen, sich gegenseitig ergänzenden Geschwister. Einen scharfen Kontrast zu ihm bildete der aus derberem Holze geschnitzte Klarinettist Christian Beerhalter, in seiner Kunst und in seinem Leben ein Genie — „ein Kneipgenie" würde ich sagen, wenn dieser Name ihn nicht gewissermaßen zu niedrig schätzte. Sah er zuweilen in seinem Aeußeren recht abgerissen aus, so tröstete er sich mit dem edlen Junker Tobias: „Dieser Rock ist gut genug zum Trinken, diese Stiefel auch, sonst können sie sich an ihren eigenen Riemen aufhängen lassen." Zur Zeit, als die Demokratenbärte bei Hofe stark in Mißkredit gerathen waren, hatte Beerhalter sich ein Prachtexemplar davon wachsen lassen. Der König bemerkte es lange von seiner Loge aus und ließ ihn endlich bitten, er möge ihn der Scheere opfern. „Gerne," entgegnete Beerhalter, „aber

eine Liebe ist der andern werth, Seine Majestät möge geruhen, meine Schulden zu bezahlen." Der König kannte und schätzte seinen Mann — der Bart fiel, die Gläubiger wurden befriedigt. Beerhalter war darüber so seelenvergnügt, daß er emsiger denn je des edlen Rebensaftes sich erfreute und gar bald die Verbindlichkeiten lawinenartig wieder anschwollen. Es dauerte nicht lange, so ließ er sich wilder und üppiger als zuvor wieder den Haarschmuck im Gesichte wachsen und machte sich in der Kapelle dem Könige bemerklich. Aber merkwürdig, dieser schien plötzlich seine Abneigung gegen die Demokratenbärte überwunden zu haben, denn er ließ seinen trefflichen Klarinettisten jetzt drunten ruhig blasen mit dem Wald im Gesichte. Wie aber blies dieser Mann! Es steckte ein gut Stück von reinem Kunstidealismus in ihm, und oft erzählte er, wenn er spiele, sei es ihm, als möchte er fliegen, und er suche sich in den Tönen emporzuschwingen, höher und immer höher in den reinen Aether, zu den himmlischen Heerscharen. — Der „größte Mann" der K. Hofkapelle war und blieb der schon früher genannte Friedrich Siber, der Vater von Louise Siber-Wentzel, der an die zwei Schuh über das menschliche Normalmaß hinausragte. Er blies Waldhorn, war Virtuose auf der Guitarre und Verfasser mehrerer Opern, von denen die eine, Hermia betitelt, im November 1834 aufgeführt wurde. Sonst hatte er viele Entre-Actes und die begleitende Musik zu manchen Schauspielen, so zu Dorf und Stadt, geschrieben. Seine späteren Geisteskinder, wenigstens die Opern, vermochte er aber nicht mehr auf die Bühne zu bringen, und es entwickelte sich aus dem „verkannten und unterdrückten" einheimischen Komponisten mehr und mehr ein eifriger Rabulist, der alles Unheil der Welt im allgemeinen und des Theaters im besonderen darauf zurückführte, daß man seine Opern nicht gab. Diese Spezies von Lokalkomponisten stirbt nie aus. — Als ein Musiker von gründlich gediegener Bildung bewährte sich allezeit der Direktor Joseph Abenheim, ein Mann von unendlich sanfter, menschenfreundlicher Gemüthsart, und darin so recht der Gegensatz zu seinem Kollegen, dem Dirigenten Höllerer, dessen cholerisch aufbrausendes Temperament jeder kannte. Mit fast übermenschlicher Anstrengung hatte er gelernt, diese Anlage des Bluts unter den eisernen Zwang der Verhältnisse zu beugen. Er ertheilte in vornehmen Häusern Klavier-

unterricht und sollte unter Anderem dem jungen Grafen Hugo die Geheimnisse dieses Fingersports beibringen. Einst beim Ueben eines Tonstücks griff der Schüler mit beispielloser Konsequenz stets F statt Fis. Drei-, vier-, fünfmal korrigirte ihn der Lehrer und drückt den aufsteigenden furorem teutonicum hinunter; aber das sechste Mal springt er wild empor, macht Miene, sich an der Wand den Schädel einzurennen, und seufzt dann, sich gewaltsam fassend: „O, Herr Graf, wär ich nie geboren!“ — Durch ein besonderes Talent machte sich der Cellist Nißle bemerklich, durch seine beinahe geniale Begabung für Portrait- und Karikaturenzeichnung, und davon legte er bei einer besonders feierlichen Gelegenheit eine damals vielbesprochene Probe ab: Meyerbeer kam in den Volksfesttagen (September) 1854 nach Stuttgart und leitete selbst die Proben und die Aufführung seines Nordstern. Nißle verfertigte den Maestro mit größter Portraitähnlichkeit in einem beweglichen Bilde, dessen Mechanismus, wenn man an einem Fädchen zog, ihn zeigte, wie er mit einem eigenthümlichen Nicken des Kopfes und einer leichtparodirbaren Armbewegung den Taktirstock führte, während ihm der Hut tief hinten im Genick saß, sodaß er an die kleinen Industriellen im Schlage von Aron Levy erinnerte.

Von überallher, von vielen bedeutenderen Bühnen kamen die Orchesterchefs nach der Weinbergstadt, um sich das neue Werk anzusehen, welches kurz vorher als Novität an der Opera Comique in Paris aufgeführt worden war und unter allen deutschen Bühnen zuerst auf der Stuttgarter in Scene gehen sollte. Meyerbeer wußte, daß ihm dort nicht blos eine Reihe guter Solisten zu Gebote stand (den Zaren gab Schütky, den Zuckerbäcker Sontheim, die Katharina Frau Marlow, den Sergeanten Gerstel, den Tscherkessenhauptmann Rauscher), sondern auch eine Kapelle, in der fast jedes einzelne Mitglied auf seinem Instrumente ein Virtuose war, und ein Singchor, der unter Schmidts und Gottlieb Schneiders Leitung zu den besten Deutschlands zählte. Durch achtzehn stimmbegabte, auserlesene Militärmusiker wurde der Chor verstärkt. Heute hat man kaum mehr eine Vorstellung davon, wie gründlich damals alles einstudirt wurde. Der Chor allein hatte zum Nordstern etliche sechzig Proben. Noch lange Zeit später war im Stimmzimmer des K. Hoftheaters ein Schreiben Meyerbeers unter Glas und Rahmen angeschlagen,

worin er dem gesammten Opernpersonale seine besondere Anerkennung für die vollendete Aufführung seiner Werke ausspricht. König Wilhelm veranstaltete ihm zu Ehren das großartige Fest in seiner Wilhelma, das ich früher schon flüchtig berührt habe, und er überreichte ihm dabei eigenhändig seinen Kronorden.

Als die Saison 1856—57 anfieng, beabsichtigten die Mitglieder des Personals, dem verstorbenen Lindpaintner eine Gedenkfeier zu veranstalten und gleichzeitig dadurch die Mittel zu einem auf dem Grabhügel in Nonnenhorn zu errichtenden Denkmal zusammenzubringen. Man wollte erst an einem theaterfreien Abend ein Konzert geben, doch ächt königlich bestimmte der Landesherr zu diesem Zwecke eine Vorstellung von Lindpaintners Vampyr an einem recht guten Theaterabend, an einem Sonntag (21. Dezember). Nun hatte sich Kücken zwar in der Eile mit den Partituren aller möglichen andern Komponisten, nie aber mit einer solchen aus der Hand seines früheren Kollegen bekannt gemacht und verlangte deßhalb für den Vampyr vier Wochen Zeit zu s e i n e r Einübung. An seiner Stelle übernahm Abenheim die Direktion, doch begreift es sich, daß der Vorfall, von dem viel geredet wurde, keineswegs dazu angethan war, das Ansehen des nunmehr einzigen Hofkapellmeisters zu erhöhen.

Noch bleibt zu erwähnen, wie um die schon genannten ersten Opern-Sterne sich auch beachtenswerthe kleinere zur Vervollständigung eines guten Ensembles gruppirten. Da war die damals reizende Marie E d e r (seit 1846 engagirt), eine aus Tyrol stammende stimmbegabte und trefflich geschulte zweite Sängerin von musikalisch sicherem Vortrag, der wir noch bis vor kurzem zuweilen in einem Schauspiel begegneten, bis sie nach 34jähriger Dienstzeit Ende 1880 pensionirt wurde. Ferner Julie M a r s c h a l k, welche 1854 als Altistin für die mit dem wunderbar orgelartigen Organ ausgestattete Frl. B a s s e eintrat und auch erst vor kurzem, gleichzeitig mit Frl. Eder, pensionirt wurde. Ein tüchtiger lyrischer Tenor war in Franz J ä g e r gefunden, dem Sohne jenes Tenoristen Franz Jäger, der in den dreißiger Jahren an der Königsstädter Bühne zu Berlin als eine Gesangskoryphäe geglänzt hatte. Er war in Stuttgart ein gesuchter Gesangslehrer, und unter seiner Leitung stand in den vierziger Jahren noch die mit dem Theater verbundene „höhere Gesang-Bildungs-Schule“. Einer seiner besten Zöglinge war sein eben-

genannter Sohn Franz, der durch die Kunst seines Vortrags die nicht allzuweit reichenden stimmlichen Mittel sehr geschickt ergänzte.* Für das Spielfach besaß er in seinen jüngeren Jahren ein ungemein bewegliches, liebenswürdiges Talent, wie Gerstel seinerseits auf dem Gebiete des Baßbuffos. Der Bassist Lehr war ein Sänger, der nie besonders erwärmte, aber auch nie beleidigte, in einzelnen Rollen, wie in Cherubinis Wasserträger, sogar Treffliches leistete — alles in allem ein Ensemble, mit dem sich wohl etwas Gutes, ja Ausgezeichnetes leisten ließ.

Ein Blick auf das damalige Repertoire mag uns auch vergegenwärtigen, wie reich und umfassend die Abwechslung war, die man damals dem Publikum bot. Lassen wir dabei nicht außer Acht, daß in der Regel viermal, nur ausnahmsweise fünfmal in der Woche, mit Hinzunahme des Donnerstags, gespielt wurde, und zwar war Sonntags und Mittwochs, eventuell Donnerstags, Oper, an den übrigen Tagen Schau-, Lust- und Singspiel, unter häufiger Heranziehung kleiner Ballets, für welche man in den Geschwistern Opfermann neue Kräfte gewonnen hatte. Es standen — zum Theil schon aus alter Zeit her — u. A. in den fünfziger Jahren auf dem Repertoire:

a) Von deutschen Komponisten:

Mozart mit sämmtlichen sieben Opern: Idomeneo, Entführung, Figaro, Don Juan, Cosi fan Tutte, Titus und Zauberflöte.

Weber mit Freischütz, Oberon und Preciosa.

Beethoven mit Fidelio.

Gluck mit Iphigenie auf Tauris.

Meyerbeer mit Robert, Hugenotten, Prophet und Nordstern.

Lindpaintner mit Vampyr und Jocko (Ballet).

Flotow mit Martha und Stradella.

Lortzing mit Zar und Zimmermann.

Kreutzer mit dem Nachtlager (durch Pischeks Leistung als Jäger immer gerne gehört).

---

* Sein Bruder Albert Jäger wurde später gleichfalls für Stuttgart engagirt und sang lange Jahre fast ausschließlich und mit Glück die Tenorparthien in den klassischen Opern; ein dritter Bruder, Sigmund Jäger, ist derzeit gleichfalls als Tenor (Buffo) in Braunschweig angestellt.

Benedikt mit Der Alte vom Berge (gleichfalls eine Meisterrolle Pischeks).

Gläser mit Des Adlers Horst.

b) Von französischen Komponisten:

Auber mit der Stummen, Fra Diavolo, Des Teufels Antheil, Johann von Paris, Krondiamanten, Dem schwarzen Domino, Dem Blitz und Maurer und Schlosser.

Halevy* mit der Jüdin und der Königin von Cypern (beide als Repertoire-Opern sehr beliebt).

Adam mit dem Postillon und Giralda.

Mehül mit Joseph und seine Brüder.

Boieldieu mit Der weißen Dame.

Herold mit Zampa.

Balfe mit der Zigeunerin.

c) Von italienischen Komponisten:

Donizetti mit Lucia, Liebestrank, Lucrezia Borgia, Regimentstochter, Belisar, Linda von Chamounix und Don Pasquale.

Rossini mit Tell, Barbier, Italienerin in Algier, Othello, Belagerung von Korinth und Tankred.

Bellini mit Montechi und Capuletti, Puritaner, Norma und Nachtwandlerin.

Verdi mit Nebukadnezar (wiederum eine Glanzrolle Pischeks, zuerst aufgeführt am 6. Dezember 1846), Ernani (zuerst am 21. Februar 1847), Rigoletto und Troubadour (am 12. Oktober 1856).

Spontini mit der Vestalin und Ferdinand Cortez.

Cherubini mit dem Wasserträger.

Cimarosa mit der heimlichen Ehe.

Ich bitte Sie, verehrte Freundin, diese Aufstellung wohl festzuhalten; denn wir werden später, in der neuesten Epoche, an ihr zu messen haben, welchen Ersatz und Nachschub wir für die inzwischen von dem Repertoire verschwundenen Opern erhalten haben.

Erwägt man, daß Kücken, als er seine Stelle antrat, noch ein Neuling im Dirigiren war, so muß man den ungeheuren

---

* Von Halevy, seinem Instrumentationslehrer in Paris, brachte Kücken zum Geburtstag des Königs am 27. Sept. 1858 als Festoper noch Die Musketiere der Königin.

Fleiß bewundern, mit dem er sich in die Partituren der verschiedenen Meister einarbeitete. Auf Einem Gebiet besaß er große Sachkenntniß: auf dem des Gesanges. Eifrig pflog er denn auch den bel canto, wachte über der Erhaltung eines guten Gesangspersonals und half jenen Geschmack der großen Menge mit ausbilden, der in der Oper nichts weiter sieht, als eine Vorführung mehr oder minder brillanter Sänger und Sängerinnen im Kostüm, nebst einiger Augenweide im Ausstattungsprunk. So war man im Publikum ganz zufrieden und freute sich der Vorstellungen, in denen die einzelnen Gesangeskräfte, besonders Sontheim, Pischek und die Marlow, dominirten. Dem Kenner freilich konnten gleich von Anfang an die Verstöße und speciell musikalischen Schnitzer nicht entgehen, welche sich der Dirigent bei klassischen und überhaupt solchen Werken zu Schulden kommen ließ, bei denen das Schwergewicht in einem größeren Zuge der vokalen und instrumentalen Massen und nicht in einer mehr oder minder geschmackvollen Kadenz der Primadonna liegt. Vor derartigen rein äußerlichen Gesangseffekten hatte Kücken ganz in der Weise der Italiener und Franzosen, deren Musik er demgemäß auch vorzugsweise begünstigte, einen ganz unsagbaren Respekt, und er konnte sogar einem Sänger oder einer Sängerin auf Wunsch beliebige Verballhornungen gestatten, ja selbst solche austüfteln und dazu schreiben, wenn sie hofften, damit eine besondere Wirkung zu erzielen. Höchst eigenthümlich bleibt bei allen Leuten, die noch mit einem Fuß im Dilettantismus stehen, die verhängnißvolle Sucht, an den Werken der Anderen herumzuputzen, zu feilen, hinzuzuflicken oder wegzuschneiden. Es haben sich eine Menge Partituren mit solchen Spuren des Kückenschen Wirkens bei uns erhalten. Orchesterfiguren dem Sänger als Gesangsarabeske zu übertragen, wie beispielsweise gleich zu Anfang des Troubadours bei der Arie des Ferrando die in aufsteigender Betonung wiederkehrende Violinphrase — darauf kam es dem Dirigenten nicht im Mindesten an. Der Heldentenor wünschte in der Stretta derselben Oper einen ganz unsinnigen Schlußakkord mitten im Flusse des Tonstücks, damit er seinen Athem besser vertheilen, das Publikum die Hände rühren könne. Anstandslos wird ihm dies gewährt. Beim Porterlied Plumketts in Martha, bei dem Jägerlied der Nancy werden Kückensche Verzierungen hinzukomponirt. Ja, als Ende der fünfziger Jahre zum ersten Mal

die Werke jener Komponisten auf unserer Bühne erschienen und Fuß zu fassen begannen, von denen an eine neue Entwicklungsphase der Opernmusik datirt: Wagner und Gounod, da leistete Kücken im Arrangement ganz wunderbare Dinge. Beim Einzugsmarsch im Tannhäuser wurde ohne Rücksicht auf den organischen Zusammenhang des Tonstücks ein Strich gemacht, nach welchem ein Nachsatz ohne jedweden Uebergang auf den Orgelpunkt des weggestrichenen Vordersatzes zu ruhen kommt. In Gounods Gretchen mißfiel dem Kapellmeister der charakteristische Dissonanzakkord, welcher beim Fallen des Vorhangs im dritten Akte Mephistos höhnisches Lachen begleitet; er macht eine zahm und harmonisch säuselnde Homophonie daraus, nicht minder arbeitet seine Hand in den wuchtigen Accenten der Kerkerscene. Nüancen zu bohren, Effektchen zu klauben, war Kückens schwache Seite. Ein Silbenstecher von außerordentlicher Peinlichkeit — wodurch allerdings einzelne Opern des Spielgenres feiner in den Details ciselirt wurden, als wir sie vor oder nach ihm wiedergehört haben — zersplitterte er seine Kraft in tausend Kleinigkeiten, statt ins Große, Ganze und Volle zu arbeiten. „Ganz Glacehandschuh" bezeichnet Dickens eine bis ins Kleinste geschniegelte und gebügelte Dame; der Volksmund traf das Richtige nicht bloß im Aeußerlichen, wenn er Kücken, der stets in weißen Handschuhen dirigirte, den „Glace-Kapellmeister" nannte.

Was aber war die Folge dieser Art von Thätigkeit? — Nicht allein die Kapellmitglieder, sondern auch das Gesangspersonal seufzten unter der Last endlosen Probirens und Repetirens. „Sehr gut . . . aber noch einmal!" war Kückens stehende Redensart, wenn er, um sicher zu werden, Nummer für Nummer oft dutzendmal repetiren ließ und im ewigen Kampfe mit dem Rhythmus lag. Darin fühlte man so recht den Unterschied gegen die Lindpaintnersche Zeit; da standen die alten Repertoire-Opern fest, man brauchte von ihnen keine Proben mehr. Bei Kücken fand man bald heraus, daß das unaufhörliche Probiren weniger der Einübung des Personals, als der des Kapellmeisters galt. Konkrete Beispiele beleuchten immer am hellsten die allgemeinen Sätze: in der Generalprobe zu Glucks Iphigenie (mit Frau Leisinger-Würst am 4. November 1856 gegeben) notirte sich der Inspicient hinter der Scene mit einem Bleistiftstrich, so oft Kücken abklopfte, und schließlich zählte er bei einem einzigen Akt

nicht weniger als siebenundsiebzig Unterbrechungen. Man kann sich die Wirkung davon auf Sänger und Musiker denken!

Je mehr aber bei diesen sein Ansehen schwand, desto mehr suchte er ihnen Sand in die Augen zu streuen durch einen ausgesprochenen Zug zur Geheimnißkrämerei, und er that immer, als vergehe kein Tag, keine Stunde, ohne daß der König seinem Hofkapellmeister ganz besondere Wünsche und Anliegen mitzutheilen habe ... Ich fasse hier zunächst Kückens Wirken nur bis zum Jahre 1858 ins Auge und komme auf ihn zurück, nachdem wir inzwischen auf die gleichzeitige, von bedeutungsvollen Umständen begleitete Entwicklung des Schauspiels einen Blick geworfen haben.

---

## 16.

Fassen wir die Leistungen des Schauspiels während der fünfziger Jahre in ein Gesammtbild zusammen, so ist vor allem zu konstatiren, daß eine entschiedene Vornehmheit und künstlerische Weihe den Aufführungen gewahrt blieb. Der überlieferte Styl der früheren Epoche war in der Anstalt noch lebendig und mächtig, und wenn er auch keine neuen hoffnungsreichen Blüten trieb, so gieng er doch so leicht nicht in überwucherndem Unkraute verloren. Nachdem das Personal durch Kräfte, von denen sogleich näher die Rede sein wird, ergänzt war, hatte man wiederum ein Ensemble geschaffen, das namentlich die alten klassischen Werke in vollendeter, ja mustergiltiger Weise interpretirte. Alle Kenner der deutschen Bühnen und ihrer einzelnen Entwicklungsepochen bestätigen dies. Vielleicht, daß sonst irgendwo die eine oder andere Rolle besser vertreten war, aber die Totalleistung wurde kaum von einem andern Theater übertroffen. Wie Viele erinnern sich noch mit Entzücken der stylvollen Darstellung des Don Carlos, der Jungfrau von Orleans, der Räuber, des Wallenstein, der Maria Stuart, des Egmont, des König Lear, Hamlet, Heinrich IV., Romeo und Julie, oder der feinen Ausgestaltung und Behandlung des Lustspiels, besonders einzelner französischer Komödien, oder der Aufführung von Dorf und Stadt, des Heirathsantrags auf Helgoland und ähnlicher Stücke! Aber ein Grund zur Hemmung eines vollen und freien Entfaltens aller Kräfte steckte in der

wunderlichen Organisation der Regie. Wohl verfolgten Löwe wie Grunert hohe Ziele in ihrer Kunst, aber durch ihre gleichzeitige Berufung zu Regisseuren war unglücklicherweise ein Dualismus geschaffen, der sich wie ein breitklaffender Riß durch die folgenden Jahrzehnte hinzieht, ja durch verschiedene Umstände sich immer mehr erweiterte. Grunerts künstlerische Bedeutung trat von Anbeginn durch sein Renomee und die ihm gewährte Position im Repertoire so in den Vordergrund, daß er sich für berechtigt hielt, neben Löwe gleichfalls eine Ausnahmsstellung zu beanspruchen, und aus dieser ursprünglichen Zweiheit entwickelte sich mehr und mehr eine so vielköpfige Regisseurwirthschaft, daß die Freiheit der Gesammtbewegung des Institutes nothwendig gelähmt, der Plan und die Einheit seiner Leistungen geschädigt, dann zerstört werden mußten.

Das gieng freilich so schnell nicht, als wir es hinterher aus den Resultaten erkennen, sondern langsam, unmerklich; ja genau betrachtet, war es lange Zeit nur ein Stillstehen, darum aber auch schon ein Rückwärtsgehen. Wenn es je an einem Theater noch eines Beweises bedarf, daß — wie ein triviales Sprichwort sagt — viele Köche den Brei verderben, so ist dieser Beweis vollgiltig durch unser Schauspiel geliefert. Das Schlimmste für eine Kunstanstalt ist, wenn die einzelnen Kräfte nicht konzentrisch, sondern exzentrisch wirken, wenn sie nicht nach einem gemeinsamen Mittelpunkte hinarbeiten, sondern vielmehr von demselben in allen möglichen Seitenbahnen auseinanderstreben.

Der Zeitfolge nach trat zunächst in den Mitgliederverband Antonie Wilhelmi (spätere Frau Eulenstein), durch welche zum erstenmal ein voller Ersatz für Amalie v. Stubenrauch gewonnen war. Im Herbst 1854 kam, um neben dem alternden Maurer zu wirken,* Karl Weber aus Hamburg, welcher eine Zeit lang neben der Wilhelmi eine Stütze des dortigen Schauspiels gewesen war. Im Januar 1855 folgte Rosa Steinau, bestimmt, Frl. Petitjean nach ihrer Verheirathung mit Grunert zu ersetzen, im Juni 1856 Johann Georg Kettel, im Oktober desselben Jahres Hermann Pauli. Dieser begann seine Thätigkeit an Stelle Gnauths erst im September 1857, in welcher Zwischen-

---

* Am 13. Oktober 1858 wurde Maurer noch ein Benefiz gewährt, wozu er Die Advokaten wählte.

zeit für komische Rollen ein weiterer Interpret, Birnbaum von Kassel, Anstellung fand.

Es war in den Stuttgarter Tagen der Pepita de Oliva (Januar 1853), als Antonie Wilhelmi, die Schwester des Lustspieldichters Alexander Zechmeister, dessen Pseudonym sie ebenfalls angenommen hatte, im Ball zu Ellerbrunn debütirte. Sie hatte in Hamburg unter anderem im Januar 1849 Mosenthals Deborah kreirt; jetzt kam sie von Dresden, aus dem berühmten — soll ich sagen — Miteinander oder besser Nebeneinander, eigentlich aber Durcheinander eines Dawison, Emil Devrient, einer Bayer-Bürck und Berg. Wie bei Auguste v. Bärndorff in Hannover und Karoline Müller in Wien neigte sich der weitaus größere und bessere Theil ihres Talentes dem Salonfache zu, wobei ihr eine ebenso reiche als geschmackvolle Toilette als unentbehrliche Folie diente. Den Erzpanzer der Heroine, der einst so drall auf den runden Schultern der Stubenrauch gesessen, vermochte die elegante, mittelgroße Gestalt der Wilhelmi nicht recht zu tragen, auch klang dann ihr etwas schwaches Organ kupfertönig und unergiebig. Im Konversationsstück dagegen und auf dem Gebiete der Repräsentation zählte ihr Darstellungsinstinkt bewundernswerthe Treffer. Sie sprühte da einen Meteorregen von überraschenden Pointen, phantasievollen Wendungen, geistreicher Medisance und erschien durch vollendete Grazie, vollendeten Adel wie eine Dame aus dem Cercle von Trianon.

Von ganz anderer Art war die neugewonnene naive Liebhaberin. Auch Rosa Steinau — das „Röschen" einer langen nach ihr benannten Theaterperiode — hatte zuvor in Hamburg ihre Erfolge errungen und war, als sie von dort nach Stuttgart kam, ein nettes, kugelrundes, appetitlich aussehendes Mädchen mit einer Wespentaille, die den Neid eines angehenden Gardelieutenants zu erregen geeignet war, dabei begabt mit jener Lebensklugheit, die den Kindern der Hauptstadt des deutschen Reiches, und zwar in besonderem Grade den mit Spreewasser nicht getauften, von jeher nachgerühmt wird. Ein äußerst flüssiger, moussirender Konversationston, ein vortreffliches Gedächtniß zum Lernen neuer Rollen und neben einer gewissen Pikanterie eine durchaus stichhaltige und zuverlässige Routine setzten sie in den Stand, in den verschiedenartigsten Stücken zwar stets nach derselben Schablone, aber stets glatt, gewandt

und flott wie am Spinnrade ihr Pensum abzuspielen. Es dauerte nicht lange, und sie setzte sich nicht nur fest in der Gunst des Publikums, sondern noch fester in der des Intendanten. Dies trat in der Folge unverkennbar in der Zusammenstellung des Repertoires zu Tage.

Der wackere Gnauth war pensionirt worden und, wie dies bei Rasseschauspielern in der Regel geschieht, bald darauf gestorben.* Dem Herrn v. Gall blieb die Werthung dieser Kraft von Anbeginn an vollständig verschlossen. Wegen eines etwas derben Witzes, den Gnauth in Kotzebues Zerstreuten extemporirte, ließ er ihn ein ganzes Jahr lang nicht auftreten. „Ich bekomme noch das Gallenfieber!“ knirschte der alte würdige Veteran oft in sich hinein, wenn ihn der Intendant wieder geärgert hatte. Hermann Pauli hatte es anfangs schwer, die Erinnerung an seinen Vorgänger verblassen zu machen, doch gewann er bald festeren Boden. Er kam vom Leipziger Stadttheater, und wenn er Gnauth an urwüchsiger Gestaltungskraft und packender Komik nicht erreichte, so bewährte er sich doch als eine vielseitige Kraft, ganz besonders talentirt für die Specialität der sogenannten Angstmänner und engherzigen Spießbürger. Auch er zählte zu den Schauspielern von jener gesunden Ifflandischen Naturbegabung, die schon früher an Lußberger gerühmt worden ist. — Weber, Maurers Adlatus und späterer Erbe, besaß für zweite Väterrollen eine wohlthuende Wärme und noble Haltung. Er hatte ehemals das Glück gehabt, all die herrlichen Künstler aus der Blütezeit des alten Wiener Burgtheaters (Anschütz, Laroche ꝛc.) Kollegen und Vorbilder nennen zu dürfen, war mit einem schönen sonoren Organ von tiefem Metallklange begabt und hatte einzelne Rollen, wie den Zacharias im Goldbauer, die er geradezu unübertrefflich spielte. Wo geistige Schärfe hergehörte, war er nicht an seinem Platze und daher füllte er erste Rollen nicht immer genügend aus. — Was Kettel betrifft, so war er

* Gnauths Name lebt durch seinen Großneffen rühmlichst in der Künstlerwelt fort. Er hatte, als er in Stuttgart eine geachtete und gesicherte Stellung sich errungen, seinen Bruder aus Sachsen kommen lassen und ihm eine Anstellung als Garderobeverwalter ausgewirkt. Der Enkel dieses Bruders ist der bekannte Architekt, Prof. Adolf Gnauth, jetzt Direktor in Nürnberg.

früher in Braunschweig und Hamburg als Bonvivant geschätzt und fand gleichzeitig mit seiner Frau in Stuttgart Anstellung, als man dieser, die früher als Frl. v. Höpfner schon engagirt gewesen war, mit Rücksicht auf die Protektion der Stubenrauch die Ertheilung des dramatischen Unterrichts an der Hofbühne übertrug. Er trat als Darsteller bald zurück, um sich ganz der Regie zu widmen. Diese Gelegenheit nahm Herr v. Gall wahr, durch Kettels Hilfe eine Menge von Stücken, in denen meist Rosa Steinau die Hauptrolle spielte, heranzubringen, die sonst wohl nie bei uns das Licht der Lampen erblickt hätten.* Der Schlüssel zu dieser Erscheinung ist kurz darin gegeben: Frl. Steinau bekam ihr Spielhonorar nicht, wie alle übrigen Mitglieder pro Abend, sondern pro Rolle bezahlt, strich also die doppelte, oder dreifache Summe ein, wenn sie an einem und demselben Abende zwei bis drei Rollen spielte.

Man ließ von dem Hause der Neckarstraße aus Gall gewähren, gewissermaßen als Ersatz für die vielen Zugeständnisse, welche der Intendant schon gemacht hatte und täglich von neuem machen mußte. Das gab eine Art von getheiltem Weiberregiment, ein Ineinanderspielen und Sichkreuzen der Fäden, welches mit einem immer dichteren Netze die Hofbühne umspann. Dem Herrn v. Gall wurde es um so schwieriger, seine Autorität als Chef des Institutes zu wahren, weil er mit seinen vielen Regisseuren, unter denen auch Gerstel für Operetten, Singspiele und Possen figurirte (die Oper war, wie Sie sich erinnern, in Händen Lewalds), in den Wettstreit gerieth, seine persönlichen Liebhabereien und Interessen auf irgend eine Art, offen oder geheim, durchzusetzen. Der Reibereien gab es kein Ende. Wie oft kam es nur vor, daß der Intendant bei einem entbrannten Rollenstreite zwischen den beiden Hauptregisseuren sich nicht anders zu helfen wußte, als an Gutzkow, Laube oder einen Dritten zu schreiben und Gutachten einholen zu lassen, ob die betreffende Rolle dem Helden und Liebhaber, oder dem Charakterspieler gehörten. Bei Othello und Koriolan entschieden die Sachverständigen ein-

---

* Nach dem frühzeitig erfolgten Tode Kettels am 17. November 1862 trat an dessen Regisseurstelle Pauli ein, sodaß die Regieverhältnisse, wie sie hier geschildert sind, auch später im Wesentlichen fortbestanden.

stimmig für den Liebhaber; erst nachdem Grunert begonnen hatte, sich für den Jago zu interessiren, kam erstere Tragödie, aber nur einmal im Jahr 1858, zur Aufführung. Koriolan aber theilte das Schicksal der meisten dieser Stücke mit Rollenzwistigkeiten — sie gelangten gar nicht vor die Rampe. Eine Ausnahme machte der Götz, bei welchem Löwe Sieger geblieben war. Andere Bühnenwerke wurden mit geringeren Kräften besetzt, wenn einer der Herren neben dem anderen keine unbedeutendere Rolle spielen wollte. Auch mit den andern Darstellern setzte es Rollenkämpfe; so verlangte Löwe für sich den Bolz in den Journalisten, auf welchen indeß Wentzel seine Ansprüche so nachdrücklich geltend machte, daß er mit seinem Abgange drohte. So gelangte sie in seine Hände. Aber was geschah? War das Stück vorher durchweg mit ersten Kräften (Maurer, Grunert und die Wilhelmi) besetzt gewesen, so wurden nun Schauspieler, die nicht immer in erster Linie standen, substituirt (Gerstel, Weber und die Steinau), das Stück sollte nicht gefallen. Man täuschte sich, die Novität errang wie überall einen durchschlagenden Erfolg. Auch Grunert kam nicht selten mit Wentzel in Konflikt, indem er auf dessen Gebiet übergriff. So wollte er, ganz wie Laube von Ludwig Löwe erzählt, in Julius Cäsar durchaus den Antonius, „den jüngsten von all diesen Römern", spielen, mußte sich aber schließlich mit dem Cassius zufrieden geben, den er auch trefflich verkörperte. Unter diesen Umständen war es natürlich, daß eine Stagnation des Repertoires sich herausbildete und daß auch Gästen von Ruf und Ansehen die Pforten unseres Musentempels verschlossen blieben. Es lag vollkommen in der Luft, daß in der Presse eine Opposition erwachte, die den Schleier von diesen Zuständen zu lüften begann. In den fünfziger Jahren war es der schon früher als Gatte der Frau Wittmann genannte Daniel Jay, welcher hauptsächlich die kritische Feder führte und mit kecker Hand, aber ohne System und Konsequenz, in die Tiefen der mehr oder minder versteckten Schäden hinableuchtete. Er stammte aus Frankfurt a. M., von der dort hochangesehenen Kaufmannsfamilie dieses Namens, hatte in Stuttgart eine Musikalienhandlung begründet und verband mit einem glühenden Interesse fürs Theater eine bewegliche Phantasie, einen schlagfertigen Witz und eine gewandte Schreibweise. Leider aber führte sein unge=

mein erregbares Temperament nicht immer gleichmäßig die Zügel seines Urtheils, und er lieh sein Ohr nur allzu willig den verschiedenen Einflüsterungen, die ihm bei seinem steten Verkehr mit den Bühnenangehörigen von allen Seiten zuflossen. So hat dieser Mann, welcher viel Gutes hätte stiften können, manchmal durch eine gewisse persönliche Pointirung und abgefeimte Bosheit in seinen Aufsätzen eher das Gegentheil bewirkt, obschon dies wahrlich keineswegs seine Absicht war. Nach heftigen Angriffen gegen die Intendanz folgten Episoden der Aussöhnung, in denen Jay den Herrn Baron zum Ehrenmitglied von Vereinen, an deren Spitze er stand, ernannte. Ferne sei es aber von mir, einen Schatten an das Andenken dieses Mannes zu heften, in dessen Villa — hoch oben am Berge gelegen und die Fellgersburg geheißen — ich helle und heitere Tage der Jugend verlebt habe. Ich liebte ihn, der stets munterer Laune und mit prickelnd witzigen Einfällen gleichsam geladen war, welche plötzlich, ehe man sichs versah, explodirten. Von seiner Schreibweise sind mir einige bezeichnende Züge im Gedächtniß. Hämische Widersacher hatten ihn einst gereizt und er raffte sich zu einer Entgegnung zusammen, der er das Motto gab, einen Spruch des Teufels über die Heerde Säue im achten Kapitel Matthäi variirend: „Herr, erlaube mir, daß ich unter sie fahre." Das ist ihm inzwischen oft nachgemacht worden. Frau Leisinger-Würst — sonst bekannt durch ihre stolze Sprödigkeit — hatte nach des Kritikers Meinung im Hugenotten-Duett des vierten Aktes zu hingebend mit Sontheim gesungen, und alsbald stand im Neuen Tagblatt: „Das Schmelzikando mit Heinrich war unstatthaft." Als Herr v. Gall einmal wieder unternommen hatte, das Schauspielpersonal durch junge hübsche Mädchen — lauter Nullitäten — aufzufrischen und eine Frl. Netter, Hutter und Wimmer engagirte, schrieb Jay: „mit diesem Genetter und Gehutter und Gewimmer ists nicht mehr zum Aushalten." In späteren Jahren entleidete ihm das kritische Amt und er zog sich zurück. Bei seinem frühzeitigen Tode (1865) hinterließ er unvollendete Memoiren aus der Stubenrauchschen Zeit, von denen er oft geheimnißvolle Andeutungen machte, die aber seitdem verschollen sind.

Und nun liegt mir ob, Ihnen auch über das Schauspiel-Repertoire der fünfziger Jahre ein ähnliches Resumé zu geben, wie früher über das der Oper. Nicht als ob ich Sie ermüden

wollte durch eine Herzählung all der längsterprobten Stücke, welche den täglichen Bedarf des Repertoires zu versorgen hatten, und bei denen noch immer im Vordergrunde Raupach, Iffland, Kotzebue, Holtei, sodann Blum, Angely, Töpfer, Deinhardstein und andere standen, oder all der ephemeren Dutzendwaare, die heute begraben und vergessen liegt. Durch Gerstels stimmungsvolle Darstellungen bewährten die poetischen Zaubermärchen Raimunds ihre alte Anziehungskraft, während auch Nestroy mit seinen gepfefferten Spässen sich dauernd eingebürgert hatte (man gab in diesem Zeitabschnitt von ihm Den Talisman, Lumpacivagabundus, Der Zerrissene). Ich beginne mit den klassischen Dramen, welche besonders in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre die breite solide Grundlage bildeten. Man gab von Schiller — Kabale und Liebe allein ausgenommen, welches Stück nach dem Löweschen Benefiz wieder auf lange Jahre (bis zum 17. Februar 1867) verschwand — sämmtliche zehn Dramen: Die Räuber, Fiesko, Don Carlos, Maria Stuart, die Wallenstein-Trilogie (als Ganzes zu des Dichters hundertjährigem Todestag am 9. und 11. November 1859 aufgeführt), Die Braut von Messina, Jungfrau von Orleans und Tell; von Goethe den Götz, Clavigo, Egmont, Tasso und Faust; von Shakespeare drei der historischen Königsdramen, Romeo und Julie, Sommernachtstraum, Hamlet, Kaufmann von Venedig, Bezähmte Widerspänstige, Viel Lärmen um Nichts, Lear, Othello und Macbeth; von Lessing Emilia Galotti, Minna von Barnhelm und Nathan; von Kleist Das Käthchen von Heilbronn und Der zerbrochene Krug. Von den neueren deutschen Dichtern war Halm schon früher vertreten durch den Sohn der Wildniß und Griseldis, wozu in den fünfziger Jahren Der Fechter von Ravenna kam. Zu Laubes Monaldeschi, der auf dem Repertoire sich behauptete, trat hinzu: Cato von Eisen und Graf Essex; zu Gutzkows Uriel Acosta, Werner ꝛc. als neu Ella Rosa. Von Bauernfeld hielten sich Bürgerlich und Romantisch, Bekenntnisse, Krisen und Ein deutscher Krieger; von Hebbel Judith und Agnes Bernauer; von Mosenthal Deborah und Sonnwendhof; von Immermann Andreas Hofer; von Michel Beer Struensee; von Grillparzer Sappho. Von Putlitz erschien als Novität Das Testament des großen Kurfürsten; von Redwitz Philippine Welser; von Dingelstedt (wie schon erwähnt) Das Haus des Barneveldt; von Heyse

Elisabeth Charlotte; von Hackländer Der geheime Agent, Magnetische Kuren und Zur Ruhe setzen; von Freytag Valentine und Die Journalisten; von Franz Kugler Karl der Kühne; von Rustige Konrad Wiederhold; von Hersch Die Anna-Lise; von Mautner Das Preislustspiel 2c. Zahlreiche Novitäten stammten von der Birch-Pfeiffer und von Benedix; die erstere, noch aus den früheren Jahren mit Mutter und Sohn, Dorf und Stadt, Glöckner von Notre-Dame, Waise von Lowood vertreten, brachte als neu: Rose und Röschen, Die Grille, Eine Frau (unter dem Pseudonym W. Waldherr versendet); von Benedix erschienen neu: Die Hochzeitsreise, Der Vetter, Der Liebesbrief, Gefängniß, Das Lügen, Dr. Wespe, Eigensinn, Mathilde.

Einen wesentlichen, nicht genug zu schätzenden Gewinn des damaligen Schauspielrepertoires bildeten die französischen Stücke, für deren Einführung und sogar Uebersetzung nicht allein Grunert, der einige seiner glänzendsten Rollen der fremdländischen Muse verdankte, sondern der Intendant v. Gall selbst sich interessirten. Es ist bekannt, daß Grunert Scribes Minister und Seidehändler auf der deutschen Bühne einbürgerte, indem er auf seinen Gasttouren nie versäumte, wo es irgend angieng, den Rantzau vorzuführen. Ihm hat Heinrich Marr diese Parthie erst nachgespielt. Ein Kabinetstückchen feiner und charakteristischer Detailmalerei lieferte Grunert in einem von ihm neubearbeiteten Stücke, dem Essighändler von Mercier. Diese dem Französischen entnommenen Typen waren eigentlich die einzigen Lustspielrollen, in denen Grunert glücklich war. Von Molière übersetzte und spielte er den Tartüffe und den Geizigen, und obschon die erstere Arbeit vielfach angegriffen wurde, hat sie sich doch so ziemlich als die beste und bühnengemäßeste bewährt. Auch aus dem Spanischen des Calderon übertrug Grunert ein Stück, das sich auf dem Repertoire hielt: Der wunderthätige Magus. Herr v. Gall debütirte als Uebersetzer mit den Bösen Zungen (Les petites lâchetées), einem Titel, den später Laube von ihm für sein bekanntes Lustspiel entlehnt hat. Es ist mir bekannt, daß Herr v. Gall, der stets gerne bei einzelnen Autoritäten in seiner Noth sich Raths erholte, bei Laube und Dingelstedt wegen jenes Titels Anfrage gestellt hat, weßhalb wohl später der Altmeister am Burgtheater, vielleicht ohne sich dessen zu erinnern, auf den nämlichen Titel verfiel. Böse Zungen wurde oft wiederholt und

reizend gespielt. Ein zweites sehr hübsches, von Herrn v. Gall übersetztes, von Löwe und der Wilhelmi vortrefflich wiedergegebenes Lustspiel war: Zu schön (Trop beau pour rien faire von Plouvien und Adenis). Von Scribe gab man aus der früheren Periode Das Glas Wasser, wozu ferner kamen: Die erste Liebe, Fensterpromenade, Mein Mann geht aus, Mein Glückstern, der schon genannte Minister und Seidehändler, Damenkrieg und die Märchen der Königin von Navarra. Delavignes Ludwig XI. hielt sich gleichfalls durch die meisterhafte Leistung Grunerts. Damit ist aber das französische Repertoire noch lange nicht erschöpft. Da wäre noch zu nennen der unverwüstliche Pariser Taugenichts, Der Hofmeister in tausend Aengsten (gewöhnlich als deutsche Arbeit coursirend), Der Vater der Debütantin von Bayard und Théaulon, Ein Weib aus dem Volke von Dennery und Mallian, Geld und Ehre, ein wirkungsvolles soziales Sensationsstück von F. Ponsard, Der Fabrikant von Souvestre,* Lady Tartüffe von Madame de Girardin, Hausse und Baisse (ein Börsenstück der fünfziger Jahre, das der Intendanz einzelne empfindliche Geldmänner verargten), die gerngesehene Fiammina von Mario Uchard, ferner Stücke wie: Der galante Abbe, Der Abbe de l'Epee, Das hohe C, Der Copist, Der kleine Richelieu, Doktor Robin, Alte Sünden (Glanzrolle Gerstels als ehemaliger Balletmeister), Die Memoiren des Satan (Glanzrolle Wentzels als Robert), Der Vicomte von Letorières, Nach Sonnenuntergang, und wie sie alle heißen. Ich möchte den strengsten deutschen Puritaner auffordern, mir in diesen Stücken frivole, lascive, das Sittlichkeitsgefühl verletzende Züge nachzuweisen; ich glaube nicht, daß die Ausbeute sehr groß sein wird. So muß man es denn als einen schwerwiegenden Verlust, ja als eine geradezu unbegreifliche Schädigung des Repertoires betrachten, daß eine Zeit kommen sollte, wo man die Pforten des Hoftheaters den Schöpfungen des französischen Esprit verschloß, ein um so schwererer Verlust, als naturgemäß auch den Schauspielern, die ehedem für die moussirenden, graciösen, von lebhaftem Puls durchzuckten Bühnendichtungen unserer west-

---

*) Eines der ganz wenigen französischen Stücke, die später als Ausnahme Gnade gefunden haben vor den Augen des dramaturgischen Schutzzöllners Feodor Wehl.

lichen Nachbarn sich auf ein sehr glattes, sehr taktfestes Ensemble und auf einen sehr beweglichen, eleganten und flüssigen Konversationston, auf ein frisches Tempo und salongewandte Manieren einüben mußten; daß unseren Schauspielern, sage ich, eine Reihe der schätzbarsten Eigenschaften mit dem Auslöschen dieser auch für das soziale Kulturleben bedeutenden Farben des Repertoires geraubt worden ist, geraubt werden mußte. Dieses Thema wird uns noch näher beschäftigen, wenn wir in die neuere Epoche unseres Theaters vorrücken.

Nur noch Einiges über die Gastspiele des recitirenden Dramas in den fünfziger Jahren. Da sah es freilich, wie schon gesagt, sehr dürftig aus, sonderbarerweise war das männliche Geschlecht dabei fast gar nicht vertreten. Dagegen erschien Adelaide Ristori mit ihrer Gesellschaft am 19. und 21. September 1856 und spielte die Maria Stuart und Myrrha, nachdem sie kurz vorher in denselben Rollen zu Paris Lorbeeren geerntet. Sie bleibt jedem, der sie einmal gesehen, durch das Große, Edle, Antike, durch den genialen Wurf ihrer Leistung und durch die stylvolle Plastik ihrer Geberden ein unverlierbares Gut der Erinnerung. Im Mai 1859 gastirte die talentirte Heldin Fanny Janauschek in Essex, Deborah und dem Ball zu Ellerbrunn. Im April 1860 berührte die Ungarin Frau Lina von Bulyovszky auf ihren Rundreisen die Nebenstadt und gastirte in Donna Diana, Romeo und Julie und Maria Stuart. Zweimal ließ Gall französische Truppen kommen, die eine unter Brindeaus Leitung im Oktober 1856, die andere, geführt von Briol und de Chapiseau im September 1857. Sie spielten nur Vaudevilles und Blüetten. Noch sei erwähnt, daß am 1. November 1858 Otto Devrient, der spätere Frankfurter Theaterdirektor und Bühnenbearbeiter des zweiten Theiles von Faust, in der Grille debütirte und für einige Zeit ins Stuttgarter Engagement trat. Er war ein noch ganz junger, hübscher Mensch mit scharfgeschnittenem Gesicht und dunklem Gelock, zeigte als Anfänger viel Talent und sang damals auch ganz reizend Baß, den Papageno und solche kleine Parthien. Im Mai desselben Jahres erschien Marie Seebach zum Gastspiel, und daran knüpft sich eine allerliebste Episode, die unser deutscher Boz, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, seine Autobiographie zu vollenden, sich nicht hätte entgehen lassen.

Die Künstlerin nahm es in allem sehr genau und verlangte, als sie am 20. Mai das Gretchen spielte, von dem Requisitenverwalter zur Kirchenscene das bekannte „vergriffene Büchelchen“ in einem Exemplar, das die äußerste Naturtreue haben sollte. Der gute Mann durchstöbert sein ganzes Inventarium nach einer Scharteke mit hinlänglich deutlichen Spuren unausgesetzten Hausgebrauches, findet endlich, was er sucht, und Gretchen, ohne den Inhalt des Buches zu besehen, tritt mit diesem den Gang zur Mater dolorosa an.

Ach neige,
Du Schmerzenreiche,
Dein Antlitz gnädig meiner Noth!...

Im Orgelklange ertönts wie die Donner des Weltgerichts, der böse Geist raunt ihr die schrecklichen Worte ihrer Schuld zu, der Chor singt sein herzzerreißendes Dies irae, und in höchster Seelenpein schlägt das unglückliche Mädchen das Gebetbüchlein auseinander, will hastig darin blättern nach einem Liede des Trostes, und wie sie es aufnimmt, w a s erblickt sie da? — Die edle Gestalt des Trompeters vom dritten Kapitel des Soldatenlebens im Frieden, dargestellt in einem jener grotesken Holzschnitte, womit die erste Ausgabe dieses Buches geziert war, der Mann grell-nackt im kurzen Hemde dastehend, die Trompete halb zum Mund erhoben, um Signal zu blasen, und dabei von dem famosen Obersten überrascht — das Wunderliche des Anblickes dadurch erhöht, daß sie das Buch v e r k e h r t in der Hand hält und so der monturlose Signalbläser vor ihr auf dem Kopfe steht. Kaum konnte die Seebach die schauerliche Scene zu Ende spielen, und als sie endlich das erlösende „Nachbarin, Euer Fläschchen!“ hervorgestammelt hatte und der Vorhang gefallen war, war sie in so vorzüglich heiterer Laune, daß die mitleidigen Nachbarn, welche noch mit ihr auf der Scene standen, sich diese Wandlung ihres verzweifelnden Gretchens gar nicht erklären konnten. Am andern Tage machte sie Hackländer eigens einen Besuch in seinem Haidehause, erzählte ihm den Vorfall und überreichte ihm das Buch zu bleibendem Andenken, das er denn auch wie einen Schatz verwahrt hat und nur guten Bekannten hervorholte, wenn er zutraulich wurde und wenn zufällig das Gespräch auf die Seebach kam.

---

## 17.

Die Oper brachte in den fünfziger Jahren häufigere Gastspiele, schon deßwegen, weil Mathilde Marlow zwei Jahre (1855—57) durch ein hartnäckiges Leiden sich der Bühne fernhalten mußte. Was sie für das Repertoire bedeutete, erkannte man jetzt erst in vollem Umfange, als sonst ganz tüchtige und renommirte Sängerinnen, wie die Damen Meier, Geisthardt, v. Marra, Howitz-Steinau und Mayerhöfer, für sie vikarirten.* Im Vorsommer 1854 gastirten in unmittelbarer Aufeinanderfolge die Wiener Tenoristen Ander und Steger, und im März 1857 stellte sich, von Karlsruhe kommend, seinen schwäbischen Landsleuten als Raoul in den Hugenotten derselbe Tenorist vor, welcher später die zwei Erstgenannten in Wien ersetzen sollte: Adolf Grimminger. Vielleicht interessirt es Sie, wenn ich bei diesem Ausnahmstenor etwas länger verweile. Zählte der allerdings mit glänzendstem Stimmfond ausgestattete Steger zu denjenigen seines Faches, die häufig den Kapellmeister unterbrachen: „Sie, Herr Kâpellmeister, auf den Ton mâchens mir en Hâlt ... en Matrâtz'n mueß i hâb'n auf das As!" —, verstieg Ander, der poesievolle und edle Sänger, sich leicht ins Süßliche, so erfaßte Grimminger seine Aufgabe, besonders nach der dramatischen Seite hin, mit einer ungewöhnlichen Tiefe, welche in hellem Lichte zu erkennen und auch den anderen klarzumachen, eigentlich Eduard Hanslick vorbehalten blieb. Treffend sagte dieser von Grimmingers Lohengrin: „Nachdem uns Ander so lange einseitig die seraphische Abkunft des Gralritters gezeigt hatte, that es wohl, einmal einen Darsteller der Rolle zu finden, der ihr auch nach der rein menschlichen Seite hin in würdigster Art gerecht wurde." Und wenn man frug, wie Grimminger zu dieser Auffassung gelangte, so gab er kurz den Schlüssel dazu: ist Lohengrin von dem Augenblick an, wo er den Fuß an das Ufer der Schelde setzt, nicht Mensch, so ist sein Zweikampf mit Telramund unehrlich, denn er besiegt ihn durch überirdische Kräfte. Auf so etwas kommt der Durch-

* Am Neujahrstage 1857 betrat Frau Marlow nach der langen Pause wieder erstmals in den Puritanern die Bretter.

schnittstenorist nicht! Denken ja doch auch die Wenigsten daran, was Florestan mit den ersten Worten, die er im Kerker zu singen hat, sagen will: „O Gott, welch Dunkel hier!“ Sobald der verminderte Quartsexten-Akkord im Orchester erklungen war, pflegte Grimminger von seinem Lager aufzufahren und griff mit der Hand aus wie nach einem eben zerronnenen Traumbilde . . . einem Traume von Leonoren . . . er hat in lichten freien Sphären geweilt und findet sich jetzt beim Erwachen in die rauhe Wirklichkeit zurückgestoßen. Nur so gefaßt haben die obigen Worte Sinn bei einem Gefangenen, dem ja sonst die Kerkernacht etwas Altgewohntes sein muß. Den Eleazar gab unser Sänger als einen Vornehmen seiner Rasse, sodaß Hanslick schrieb: „Zum ersten Mal haben wir uns bei diesem Eleazar in guter Gesellschaft befunden.“ Ich könnte Ihnen noch viele Züge erzählen, charakteristisch dafür, mit welcher Feinheit Grimminger seine Parthien seelisch durchzubilden, wie er den dramatischen Fortgang und die Entwickelung seiner Rolle auch hinter der Scene fortzuführen versuchte; aber schon das Gesagte wird Ihnen den Beweis liefern, daß er ein Sänger mehr für den exklusiven Kreis der Kenner, als für den großen Haufen war, und dies um so mehr, als seinen natürlichen Mitteln eine größere Fülle und Mächtigkeit versagt blieb. Unter der ausgezeichneten Leitung von Aloys Bayer in München geschult, eignete er sich bei seinem Gesange eine ungewöhnlich hohe Kunst des Vortrags an, besonders seine Cantilene und sein Portamento, basirt auf einer glücklichgewonnenen Ausgleichung der Stimmregister, athmeten einen eigenthümlichen Klangreiz. Er studirte fast drei Jahre bei seinem trefflichen Lehrer und lernte vor allem auch das Recitativ beherrschen — er hat später in der gepriesenen Wagnerschen Deklamation nur ein temperirtes Gluckſches Recitativ wiedererkannt. Diese Wagnersche Deklamation, dieser „neue Gesangsstyl“, er ist mit Schuld daran, daß auch dieses Sängers Stimme sich so rasch konsumirte. Heute Tannhäuser — morgen Almaviva, wer hält das aus? Lange konnte Grimminger den Ton für den Lohengrin, welchen er in Karlsruhe studirte, nicht finden, war unglücklich darüber und antwortete Eduard Devrient, dem dies nicht entgieng, auf Befragen in kernigem Schwäbisch: „Die andern Kerle, die ich gelernt habe, singen in mir noch zu viel mit drein!“ Kann man den

Widerspruch der verschiedenen Stylarten, die man anfieng, eben in dem Zeitraume, der uns hier beschäftigt, dem Sänger zuzumuthen, in kurzem deutlicher charakterisiren? — Wir werden bald den Tenor der Stuttgarter Hofbühne vor denselben Konflikt gestellt, ihn aber die Vorsicht üben sehen, von den Parthien der neuen Opernschule sich fernzuhalten und dadurch seine Stimme fast zwei Jahrzehnte länger zu konserviren, als sein schwäbischer Landsmann, der den Uebertritt in das Heldentenorfach und die Interpretation der Wagner-Rollen mit dem frühzeitigen Verlust seiner Stimme gebüßt hat. Ist freilich diesem Talente Ein Weg verschlossen, so wirft es sich muthig auf einen andern. Erst war er Bildhauer, wurde dann Sänger und zuletzt Poet — Sie kennen seine Gedichte in schwäbischer Mundart! — eigentlich war er immer alles zusammen, und was er auch angriff, hat, wie unser tiefsinniger, lieber Friedrich Vischer sich ausdrücken würde, Schick und Blick.

Im Juni 1857 kam ein jugendlicher Bariton, Degele, als Gast. Er kehrte von Hannover zurück, nachdem er früher auf der Stuttgarter Bühne seine ersten Sporen verdient hatte. König Wilhelm hatte eines Tages nicht ohne leises Mißfallen auf dem Zettel gelesen: „Dägele? . . . Nägele . . . Belzle und Schmelzle . . . Keine Künstlernamen! Er soll sich anders nennen!“ Dem jungen Künstler blieb die Wahl, nach Stiegeles Vorbild sich in Degelli zu italienisiren oder sich als Degler ins Urdeutsche zu übertragen — er entschied sich für das Letztere. Außerhalb der schwäbischen Residenz warf er aber die ihm ein Naturrecht verkümmernde Fessel wieder ab. Als Gastrolle sang er den Grafen in Figaro, war also seit dem Leuthold (Tell) in den Stuttgarter Tagen mit einem kühnen Sprung ins erste Fach avancirt und erfreute durch die Jugendfrische und Eleganz seines Gesanges und Spieles.

Mit dem Schluß dieses Jahrzehnts erscheint Frau Behrend-Brandt mit einer längeren Serie von Rollen: in den Hugenotten, Don Juan, Prophet, Norma, Figaro, Fidelio. Ihre letzte Parthie, eine Wiederholung der Norma (18. Januar 1860), wäre um ein Haar an einer bösen Klippe gescheitert. Diese Klippe hieß Mathilde Marlow. Der fremde Gast, welcher großen Erfolg errang, hatte gegen einen gemeinschaftlichen Bekannten in vertrautem Kreise über jene Kollegin die unbesonnene Aeußerung

fallen lassen: „Diese schöne Stimme . . . und dieser Charakter!“ Das wurde flugs der Geschmähten hinterbracht, und als die Behrend-Brandt des Abends sich feierlich angethan hat als Priesterin Norma und aus ihrer Garderobe tritt, um zum Abschied ihre packendsten Töne loszulassen, da fühlt sie sich mit einem Male selbst gepackt, überrascht, überrumpelt — von der Koloratursängerin, welche sie über jene Aeußerung derart zur Rede stellt, daß Norma in Thränen aufgelöst in ihre Garderobe zurückkehrt und absagen lassen will. Es waren Zeugen bei dem Auftritt, welche sogar behaupten, er sei in Thätlichkeiten ausgeartet; jedenfalls aber diente er einem bedeutenden Künstler zu einem humoristischen Sujet, denn der Bruder der damaligen, durch ihre Wunderlichkeiten bekannten Garderobière Heideloff, Karl Alexander v. Heideloff, der unter seines Vaters,* sowie Scheffauers und Danneckers Leitung herangewachsene ausgezeichnete Architekt, entwarf von der Scene eine köstliche, noch heute erhaltene Zeichnung, wie die eine der Primadonnen im Kostüm der Norma entsetzt zurückprallt, die andere, modern in riesiger Krinoline gekleidet, hoch die Hand zum Streite erhebt, während die charakteristischen Posthörnchen ihrer Frisur sich an den Schläfen noch kühner und herausfordernder krümmen als sonst.

Solche Auftritte waren bei dem damals sehr erregbaren und heißblütigen Naturell der Marlow keine Seltenheit. Ein Primadonnenkampf ernstlichster Art gefährdete sogar einmal eine Festvorstellung zum Geburtstage des Königs. Es sollte Gounods Gretchen erstmals in Scene gehen. Dieses Titel-Diminutiv von Margarethe hatte man im Gegensatze zu dem Gebrauche anderer Bühnen eigens gewählt, um nun geltend machen zu können, für ein Gretchen sei eigentlich das „kleine Marlöwchen“ die geeignete Vertreterin. Die Finte half aber wenig, denn die dramatische Sängerin Frau Leisinger-Würst war keineswegs gewillt, zurückzustehen. Die Intendanz wußte sich nicht zu rathen noch zu helfen, heftig wogte der seitdem noch oft entbrannte Streit: ist das Opern-Gretchen das einfache, schlichte deutsche Bürgermädchen im Geiste Goethes, im letzten Akte zur vollen tragischen Höhe des

---

* Sein Vater, der Maler und Bildhauer Viktor Peter Heideloff, ist der bekannte Karlsschüler und Zeitgenosse von Schiller, Dannecker und Hetsch.

untergehenden liebenden Weibes emporwachsend, oder die bestrickende und berückende französische Marguerite, die in Trillern und Kadenzen ihren Ritter gefangen nimmt und in der Kerkerscene noch durch einige geschickt eingeflochtene Fiorituren Proben ihrer Kehlfertigkeit abzulegen sucht. Die durch die französische Bearbeitung aus dem kerndeutschen Mädchengebild geschaffene Zwittergestalt begünstigt solche Zwistigkeiten und Meinungsverschiedenheiten. Herr v. Gall entschloß sich zu einem Kompromiß: die beiden Sängerinnen sollten alterniren. Wer aber wird bei der Festoper, also zuerst singen? — Der Intendant in seiner Weisheit findet abermals einen Ausweg, er läßt Zettelchen ziehen. Das Orakel entscheidet für Frau Marlow, triumphirend sieht sie die besiegte Rivalin den Platz räumen. Aber ein anderes Hinderniß ersteht, sie wird unpäßlich und muß kurz vor der Festvorstellung absagen. Frau Leisinger-Würst tritt also für sie ein. Die Generalprobe wird angesetzt, und dies übt auf die Kranke solch belebende Wirkung, daß sie plötzlich erklärt, sie werde doch singen. Abermaliger Kampf, die Gegensätze spitzen sich immer schärfer zu, etwas Großes bereitet sich auf der Generalprobe vor. Der heitere Festchor verhallt, es ertönt das sanfte Flötengelispel zu Gretchens Kirchgang, Faust lauert in der Seitencoulisse . . . im Augenblick, da er hervortritt, erscheinen auf der Scene zwei Gretchen, eines von rechts, das andere von links, das eine groß und heldenhaft stattlich, das andere klein, voll und kugelig. Wer die Wahl hat, hat die Qual! Frau Leisinger, mit ungewöhnlicher Energie begabt, bestand auf ihrem Schein, und Frau Marlow mußte abziehen. Die Probe nahm ihren Fortgang und man kam bis zum vierten Akte. Da tritt Gall ins Orchester und winkt Kücken heraus. Es vergehen fünf, zehn, fünfzehn Minuten, der Kapellmeister kömmt nicht zurück; an seiner Stelle erscheint ein Bote, der auch den Regisseur Lewald ins Berathungszimmer ruft. Noch längere Pause als vorhin, Sänger, Musici, Inspicient und Maschinist warten — es vergeht wohl eine Stunde, da kommt Kücken zurück, probirt flüchtig den letzten Akt und macht am Schlusse die überraschende Mittheilung: „Nachmittags 4 Uhr noch eine Generalprobe . . . “ natürlich mit Frau Marlow, und die in letzter Stunde aus dem Feld geschlagene Primadonna erhält kurz darauf ein Schreiben, beginnend mit den bekannten unwidersprechbaren Worten: „Auf

Allerhöchsten Befehl S. M. des Königs u. s. w." Man weiß ja, wie blitzschnell zuweilen der so verwickelte und langsame Instanzenweg zum Throne des Fürsten durchflogen wird! Uebrigens vermochte Frau Marlow, die im letzten Akte mit dickverbundenem Halse erschien, die Parthie kaum zu Ende zu bringen und hatte auch nur mit der Schmuckarie Erfolg. Das nächste Mal trat Frau Leisinger ein und behielt die Parthie für die Folge.

An diese Festvorstellung vom 27. September 1861 anknüpfend, sei noch bemerkt, daß an des Königs Geburtstag schon im Jahre 1853 der Versuch gemacht worden war, Marschners Hans Heiling für die Hofbühne zu gewinnen; doch vermochte die Oper, obschon Pischek seine ganze Bravour in der Titelrolle einsetzte, nicht mehr als einen Achtungserfolg zu erringen. Das ist so geblieben, so oft man auch seitdem versucht hat, das zwar stimmungsvolle und eigenartige, aber monotone Werk ins Leben zurückzuführen. Kücken machte damit einen neuen Versuch am 23. März 1859 — mit demselben Resultate.* Am 19. Dezember 1858 legte jenes Mitglied der Hofkapelle, welches damals noch unverdrossen den Kontrabaß strich, J. J. Abert, eine Talentprobe für die Oper mit seiner Anna von Landskron ab, welche günstig aufgenommen und öfters wiederholt wurde. Der 21. Dezember 1859 brachte wieder eine Novität von Meyerbeer. Man gab Dinorah oder die Wallfahrt nach Ploërmel und abermals erschien der Maestro in Stuttgart, um die Proben und die Aufführung, wie beim Nordstern, persönlich zu dirigiren. Die Marlow sang die Titelrolle, wiederum zur größten Zufriedenheit des Meisters, Schütky den Hoël, Franz Jäger den Corentin. Die „Künstlerin aus der Thierwelt", die mitgebrachte Theaterziege, büßte ihre dramatische Thätigkeit mit dem Leben, denn in dem kalten, feuchten Keller des Verwalters zog sie sich eine „Unpäßlichkeit" zu, mußte zuerst absagen und starb kurz darauf, sodaß ein „Gaisenbub" von der Hirschstraße mit einer neuen Debütantin aushelfen mußte.

---

* Zum dritten Male in den sechziger Jahren gieng Eckert, zum vierten Male, Anfangs der siebziger Jahre, Abert an den Hans Heiling (mit Bertram in der Titelrolle). Der Geschmack des Publikums zeigte sich dem Werke gegenüber unverändert. Der letzte Interpret der Titelrolle, der Marschner-Sänger Karl Stägemann, gefiel bei seinem Gastspiel im Jahre 1879 durch seine eigene Leistung, aber die Oper erwärmte so wenig als zuvor.

Der Knabe stand in der Regel auf der einen Seite der Coulissen und lockte das Thier, das dann zu ihm auf dem Irrwege der Bretter ziemlich vertraut hinüberlief.

Eine besondere, durch den Erfolg belohnte Sorgfalt widmete Kücken der Einstudirung von Nicolais Lustigen Weibern, die am 29. April 1860 als Novität vor die Rampe kamen. Pischek sang den Falstaff und brillirte besonders durch die bekannte, mit lustigen Koloraturen verbrämte erste Arie nach dem parodistisch-ritterlichen Vorspiel zu seinem Entree. Das graziös gearbeitete, durch glückliche melodiöse Erfindung sich auszeichnende Werk erlebte viele Reprisen. Nicht dasselbe läßt sich von der Oper eines einheimischen Komponisten, Gustav Pressel, sagen, dessen St. Johannisnacht im Juni 1860 Eingang auf der Hofbühne fand. Die jugendliche Sängerin Panocha sang darin das schwäbische Volkslied: „Mei Mueter mag mi net,“ welches gefiel, das andere blieb so ziemlich unbeachtet. Pressel genoß zu seiner Ausbildung einer königlichen Subvention und hat etliche Jahre später den Schneider von Ulm dramatisch-musikalisch behandelt, wobei Franz Jäger als dicker pausbäckiger Amor verkleidet, mit Stutzflügelchen, erschien und Gerstel sich die weltbekannten Flügel anschnallte, die ihn schließlich in die Donau führten. Auch dieses Werk gieng rasch im Strome der Zeit verloren, so sehr auch Pressel, ein Lokalkomponist von ausgeprägtestem Stempel, mit seiner Partitur unter dem Arme die Stadt durchlief, gewaltig gegen die Intendanz loszog und überall im vollsten Ernst behauptete: „Wenn Gall meine Oper jetzt nicht bald wieder gibt, so setzt es einen Krawall unter den Abonnenten!“

Wenden wir von diesen Geisteskindern des leichteren Genres den Blick auf jene Novität, welche am 19. Juni 1859, vierzehn Jahre nach ihrem ersten Erscheinen in Dresden, sich einen Platz im Repertoire der Stuttgarter Hofbühne eroberte: Tannhäuser von Richard Wagner. Die Titelrolle sang Sontheim,* erklärte aber schon nach wenigen Wiederholungen, daß er damit seine Stimme ruinire, und hielt sich mit der größten Konsequenz,

---

* Die übrige Besetzung des Tannhäuser war: Elisabeth Frau Leisinger-Würst, Venus Frl. Schröder (spätere Frau Albert Jäger, für zweite Parthien eine anmuthige Sängerin), Schütky sang den Wolfram, Wallenreiter den Landgrafen, Franz Jäger den Walther.

trotz aller Vorstellungen der Intendanz, die später einen eigenen Wagnersänger in Anton Braun engagirte, von den Wagner-Parthien fern, welche mit ihren schneidenden Accenten der Deklamation seinem mit den Jahren immer stärker auftretenden Hange zur schwerfälligen, langgezogenen Cantilene allerdings möglichst schroff widersprachen. Das Publikum verhielt sich der Novität gegenüber kühl, es stand wie vor einem Räthsel. Nimmermehr ließ sich ahnen, daß der erste Schritt geschehen sei, jenen gründlichen Umschwung in der Opernmusik herbeizuführen, durch welchen alle die längst werthgewordenen Schätze des früheren Repertoires unrettbar, wenn auch langsam verblassen sollten. War schon durch Meyerbeers Opern, durch seinen weltbürgerlichen Eklecticismus, eine Zersetzung und Vermengung der alten klassischen Opernstyle vorbereitet, so begann die neudeutsche Wagnersche Schule auf dem umgepflügten Boden etwas Neues zu pflanzen, das damals noch das vielbekämpfte „Musikdrama der Zukunft“ hieß, heute aber lebendige und siegreiche Gegenwart geworden ist. Nirgends wohl wurde dem neugesetzten Baume das Aufkeimen und Gedeihen so schwer gemacht, als in der schwäbischen Residenz. Es dauerte lange Jahre, bis man sich an diese rauschende und „sinnbethörende“ Musik gewöhnen konnte, und man hätte Den verhöhnt, ja für verrückt erklärt, der prophezeit hätte, es werde eine Zeit kommen, in der, wie heutzutage, jede Militärkapelle bis zum Ueberdruß täglich in Lohengrin und Tannhäuser schwelgt. Wüthend angegriffen wurde die neue Richtung von Professor Ludwig Gantter, dem Ulibicheff-Uebersetzer, im Schwäbischen Merkur. Er sah in ihr eine frevlerische Negation der ganzen Mozart-Beethovenschen Ueberlieferung und fand alles an ihr ungeheuerlich und ungenießbar, was er denn auch nicht müde wurde, seinen Lesern zu demonstriren. Verlorene Mühe! Man konnte dem neueinbrechenden Strome wohl Dämme entgegensetzen, ihn aber nicht aufhalten, das sehen wir heute mit einem prüfenden Rundblick auf die gesammte neuere Entwicklung des Opernwesens. Schon hier sei gesagt, daß von jener Zeit an das Repertoire der Zukunft für die Hofbühne in Stuttgart, wie für die andern, auf den Namen Wagner lautete — oder vielmehr hätte lauten müssen; denn später werden wir sehen, durch welch unglückselige und verhängnißvolle Schranke gerade nach dieser Seite hin eine genügende Ausbreitung des Repertoires unmöglich gemacht werden sollte.

Noch habe ich in dem Zeitpunkte, in dem wir stehen, der seltsamen Wandlung, die sich mit August Lewald während des Verlaufes seiner Regiethätigkeit vollzog, zu gedenken. Der gute Mann war in eine merkwürdige Liebedienerei verfallen, die er nach oben zur Schau trug. Als einst ein Sänger bei einer Probe sich weigerte, auf das bestaubte Podium niederzuknien, riß Lewald in der bekannnten ihm eigenen leidenschaftlichen Erregung des Augenblicks sich den Pelzrock vom Leibe und breitete ihn dem Barden vor die Füße mit den Worten: „Das thut August Lewald für seinen König!“ Noch eine zweite Aenderung gieng mit ihm vor: er betäubte sich in den Weihrauchsnebeln, die aus dem katholischen Hause der Neckarstraße aufstiegen. Allmorgendlich konnte man ihn nach der unfern dem Theater gelegenen katholischen Kirche gehen und dort kniefällig Entsündigung von dem weltlichen Berufszwang erflehen sehen. Er, der Landsmann Kants, hätte jetzt weit lieber Mysterien und geistliche Bußspiele mit Geiselung und Scheiterhaufen, als Opern und Singspiele in Scene gesetzt. Nach der Pensionirung, um welche er bald nachher, noch zu Lebzeiten König Wilhelms, einkam, sah man ihn in München bis an sein Lebensende Kerzen tragend und gebeugten Hauptes mit Prozessionen feierlich auf der Straße daherziehen.

Und nun, verehrte Freundin, habe ich Ihnen ein Geheimniß anzuvertrauen — als solches galt es wenigstens damals — ein Geheimniß, das von weittragenden Folgen sein sollte. Bei der oben erwähnten Festvorstellung des Gretchen war in einer Loge incognito, als stiller Zeuge, der Mann anwesend, für dessen Hand der Kommandostab, welchen Kücken an dem Abend noch führte, bereits bestimmt war: Karl Eckert.

---

## 18.

Die Nachricht von der Ernennung Eckerts zum ersten Hofkapellmeister rief in der Stadt nicht geringere Sensation hervor, als seiner Zeit die Berufung Kückens. Freund Hackländer hatte dabei seine Hand im Spiele, denn er war eines Tages bei dem Wiener Orchesterchef, welcher damals in Salzburg wohnte, erschienen, mit einem königlichen Mandat in der Tasche, kraft

dessen er Eckert an die Spitze der Stuttgarter Hofoper berief. Der Intendant wußte — bezeichnend genug für die damaligen Zustände — kein Sterbenswort von allem, was da vorgieng, bis es vollendete Thatsache war.

Der Antrag kam Eckert sehr gelegen. Als er in der Donaustadt die Heerschaaren seiner Kapelle mit Kraft, Nachdruck und genialer Begabung leitete, hatte er auch das Herz einer jungen, sehr schönen, sehr fascinirenden Frau, der Gattin des reichen Silberwaarenfabrikanten Mayerhofer, gerührt, die ihm zuliebe Mann und Kinder verließ, um an seiner Seite zu leben. Bei guten Bekannten, die wir nachher mit in den Kreis der Stuttgarter Hofbühne treten sehen, hatten sie vorläufig an den Ufern der Salzach Quartier genommen, und dort war es, wo als ein deus ex machina Hackländer sie aufsuchte und Eckert mit sich nach Stuttgart nahm. Die rebenumgürtete süddeutsche Residenz mochte diesem nach den geräuschvollen Wiener Tagen ein „sicherer windstiller Hafen" dünken, um das eben begonnene Liebesidyll fortzuträumen. Während Frau Kathi — so wurde sie in der Folge hier benannt — vorläufig in Salzburg zurückblieb, trat er in seine neue Stellung ein, dirigirte zuerst eine Reprise von Gounods Gretchen und am 17. November 1861 Rossinis Tell, nach dessen Ouvertüre ein Beifallssturm im Publikum losbrach, wie er in diesen Räumen unerhört ist. Es war ein Aufathmen bei den Kapellmitgliedern, dem Gesangspersonale und dem Publikum, ein Aufathmen tief und befreiend, wie nach dem Drucke einer langen und lästigen Schwüle. Jeder fühlte es als eine Wohlthat: die Kückensche Zeit war überwunden.

Man hätte denken sollen, Kücken hätte in den zehn Jahren seiner Thätigkeit zuletzt das Dirigiren gelernt; aber mochte er auch taktirend in den Klavierproben sitzen, die Partituren mit sich nach Hause nehmen und Tag und Nacht mit dem emsigsten Bienenfleiße darin studiren, es fehlte an der soliden musikalischen Grundlage und der angeborenen Dirigenten-Begabung. Genau dasselbe, was einst Lindpaintner gethan, that jetzt auch er — er bat um seine Entlassung. Wenn er aber darauf gerechnet hatte, daß man sie auch ihm, wie einst jenem, in ehrenvoller Weise verweigere, so täuschte er sich grausam; sie wurde angenommen. Dies war hart für ihn, tieftreffend hart, denn wie immer in solchen Fällen, rechnete er sich als

doppeltes Verdienst an, was er mit dem größten Aufwand aller seiner Kräfte sich selbst erst abgerungen hatte, was aber freilich in der Kunst, wo alles auf das Können ankommt, nichts bedeutet. Man erzählt sich, König Wilhelm habe, als nach längerer Zeit der Prophet wieder aufgeführt worden war, von seiner Loge aus beobachtet, wie Kücken im Schweiße seines Angesichts bei dem Krönungszuge sich abmühte, die Bühnenmusik mit seinem Orchester zusammenzubringen, aber nur erreichte, daß am Schlusse beide etliche vier Takte auseinander waren. Von da an stand es fest, dieses Amt in andere Hände zu legen. Kücken wandte gekränkt und zürnend Stuttgart den Rücken, verzichtete sehr großmüthig sogar auf eine Pension und räumte ein Feld, auf welchem nun vor dem neuaufgegangenen Gestirne alles auf den Knien lag.

Der neue Kapellmeister entfaltete regen Fleiß und alles schien aufs beste zu gehen. Ohne viele ermüdende Proben hatte man glattere, animirtere Vorstellungen, und es kehrte dem gesammten Kunstkörper jenes Gefühl der absoluten musikalischen Sicherheit zurück, welches unter solcher Leitung der erste Solist bis hinunter zum letzten Choristen empfindet. Worin das Mysterium dieser Wirkung liegt? — Eckert war ein musikalischer Charakter. Wer eine starke künstlerische Ueberzeugung hat, kann sie auch aussprechen, bethätigen, andere damit überzeugen. Er verstand es, jene Dampfkraft, die in jedem Individuum liegt, für sich anzuspannen, in seiner siegreichen Beherrschung des gesammten Apparates konnte er diesem selbst die Zügel scheinbar völlig schießen lassen und doch gieng er sicherer, als wenn ein anderer ängstlich, peinlich mit Zittern und Zagen die Stränge anzieht, damit das muthige Roß ihm nicht durchgehe. Gerade so hat oft Liszt die Kapelle behandelt und die Initiative der einzelnen Mitglieder wachzurufen und sich dienstbar zu machen gewußt. Man brauchte sich auch an Eckert nicht erst zu gewöhnen. Vom ersten Takte an, den man unter seiner Leitung spielte oder sang, spürte man die Hand und die Seele des kundigen Führers; keine Eigenheiten, keine Ecken und Kanten waren da erst zu überwinden. Und giengen jetzt Kapelle und Solisten erst recht ins Zeug, so hatte — mag das noch so parador klingen — selbst die erhöhte Anstrengung unter *dieser* Führung etwas Erfrischenderes, Belebenderes für sie, als wenn sie unter Kücken sich bei weitem mehr gemäßigt und zurückgehalten hatten.

Man erzählt eine bezeichnende Anekdote darüber, wie Eckert es verstand, seine Musiker an die Spitze seines Taktstocks zu bannen. Er hatte einst die Wette gemacht, die Ouverture zur Stummen von Portici, welche in dem bekannten rauschenden Allegrosatze beginnt, ohne alle vorherige Verständigung mit seiner Kapelle plötzlich statt im Fortissimo in einem Pianissimo beginnen zu lassen, und es klingt für jeden, der Eckerts Dirigiren jemals kennen gelernt hat, vollkommen glaubhaft, daß er, wie er versicherte, diese Wette gewann.

Sie wissen, verehrte Frau, schon im Jahre 1825 trat das „Wunderkind" Eckert, erst fünf Jahre alt, erstmals öffentlich in Berlin auf, und man rühmte schon damals nicht nur sein Klavierspiel, sondern auch sein eminent feines Gehör. Der Sohn des Potsdamer Wachtmeisters durfte unter väterlicher Leitung Friedrich Försters in Weimar als siebenjähriger Knabe Goethe selbst seine Komposition des Erlkönig vorspielen und mit Hummel auf einem Flügel phantasiren. Der Altmeister erkannte in ihm ursprüngliches Talent, und dieses Urtheil hat auch sein Leipziger Lehrer, Felix Mendelssohn, bestätigt. München, Paris, Rom, London, Amerika, Wien — das sind die einzelnen wichtigeren Etappen dieser erfolgreichen Künstlerlaufbahn. Vom Jahre 1850 bis 1851 führte er den Dirigentenstab an der Pariser Italienischen Oper und verließ diese Stellung nur, um Henriette Sontag auf ihrer transatlantischen Konzertreise als artistischer Direktor zu begleiten. Seit 1853 nach Wien berufen, würde er wohl kaum jemals daran gedacht haben, aus dieser hochangesehenen Position zu scheiden, wenn es ihm möglich gewesen wäre, jenes Eheband, welches er knüpfen wollte, unter den schon berührten Verhältnissen in der österreichischen Kaiserstadt gesellschaftsfähig zu machen.

Es wurde nur Wenigen bekannt, daß Herr v. Gall kurze Zeit nach der Ernennung Eckerts ein Schreiben des Herrn v. Hülsen in Berlin empfieng, worin ihn dieser in kollegialer Weise zu dieser ausgezeichneten Acquisition beglückwünschte. Herr v. Hülsen selbst hätte diese Kraft gerne für sich gewonnen, doch ließ sich dies in dem damaligen Zeitpunkte durchaus nicht durchführen. Aber schon damals wurde der Grund gelegt zu Eckerts späterer Berufung an die Spitze der Berliner Hofoper, nachdem er inzwischen den bewegtesten Abschnitt seines Lebens in der Schwabenhauptstadt durchlaufen hatte.

Eckert, dem namentlich die Vermehrung des Streichquartetts hoch anzurechnen ist, rückte sein Dirigentenpult etwas zurück, daß er mehr in der Mitte der Kapelle saß, und placirte vor sich im Halbkreise, mit dem Gesichte gegen die Zuhörer, die Kontrabassisten, links die Violen, rechts die Violinen, die Bläser auf die Flügel, während vorher (und auch später wieder) sämmtliche Geiger in Lindpaintnerscher Art rechts, die Bläser links ihre Stelle fanden. Sein Einfluß auf das Repertoire machte sich in anregender Weise geltend, obschon er sich hütete, alles auf den Kopf zu stellen. Er liebte Mozart und Beethoven, kultivirte aber auch den leichten Genre und brachte im Jahre 1862 von Auber als neu Den Maskenball, von Verdi als Festoper Amelia, von Lortzing Die beiden Schützen. Als Novität von Abert erschien König Enzio, wozu A. Dulk den Text verfaßt hatte. In dieser Oper muß der Sarg auf die Bühne gestellt werden, in welchem der Königssohn seine Flucht zu bewerkstelligen sucht, was sie für den hochbetagten Landesfürsten, der nicht gerne an das Ende aller Dinge sich erinnert sah, unmöglich machte. Erst viele Jahre später, nach dem Regierungswechsel, kam das Werk in veränderter Gestalt wieder vor die Rampe, ohne auch dann einen tieferen Eindruck zu erzielen; denn so gediegene und ansprechende Nummern die Partitur enthält, so leidet die Textdichtung doch an einem Helden, der den ganzen Abend in der Gefangenschaft nach Thaten schmachtet und sie nicht vollbringen kann. Im April 1862 gab man das Drama Wilhelm von Oranien in Whitehall von G. zu Putlitz, am 27. September den Wilhelm von Oranien von Eckert als Festoper zum Geburtstag des Königs. Dieselbe war schon 1846 unter seiner eigenen Leitung am Berliner Opernhause, später auf Einladung des Königs von Holland im Haag aufgeführt worden. Von dieser Festvorstellung an, zu deren Proben und Aufführung die schöne Frau aus Salzburg erschienen war, datirt ein großer Umschlag in dem Benehmen und Wirken Eckerts.

Nach seiner Verheirathung bezog er eine glänzende Wohnung und führte daselbst ein offenes, durch seine Gastfreundschaft bald in weiten Kreisen bekanntes Haus. Ein so versirter, weitgereister Mann wie Eckert war auch persönlich von den liebenswürdigsten Manieren, gesellig, unterhaltend, mit einem ausgesprochenen Gefühl und Bedürfniß, es jedem in seiner Nähe behaglich zu machen. In der letzteren Eigenschaft wurde er nur durch seine

Gemahlin selbst übertroffen; ihr war es nicht wohl, wenn ihr Haus nicht vom frühen Morgen bis spät Abends von Besuchern wimmelte, wenn es nicht der Mittelpunkt des musikalisch-künstlerischen Lebens und Verkehrs der Hauptstadt war. Dabei machte aber, mit Bezug auf ihren Gatten eine eigenthümliche, starke weibliche Engherzigkeit sich geltend. Sie verlangte heiß darnach, ihn ganz allein, mit Sinn und Gedanken nur für sich allein zu haben. Sie erreichte dies auch — aber nicht minder auf seine eignen Kosten, als auf die der andern. Rücksichten nicht blos gesellschaftlicher, sondern selbst solche dienstlich verpflichtender Natur wurden zuerst außer Acht gelassen, dann verletzt, schließlich ihnen zu öffentlichem Aergerniß geradezu Hohn gesprochen. Das rächte sich, wie alles, was man gegen die festgefügten Schranken der gesellschaftlichen Ordnung unternimmt.

Befand sich ehemals, wie schon angedeutet, Herr v. Gall gegenüber dem Hofkapellmeister in einer etwas schiefen Stellung, so geschah darin eine große Schwenkung, nachdem die lebenslustige junge Frau die Pforten ihrer Salons geöffnet hatte und außer hervorragenden Künstlern auch als täglichen, ja stündlichen Besucher den Intendanten gastfrei empfieng. Diese Annäherung war für Gall von den schwerwiegendsten Folgen. Schwärmend und glühend wie ein Jüngling, verlor der sonst so kühle Diplomat alle Besinnung. Daß Rosa Steinau ihn beherrschte, hatte ihm mehr nach außen, in oft übertriebener Weise, geschadet; der neue Einfluß aber, welcher die Oberhand über ihn gewann, brachte seine ganze Geschäftsführung aus Rand und Band und beraubte ihn des letzten Haltes in sich selbst. Im Hause von Rosa Steinau und ihrer Schwester, der Frau Howitz-Steinau, führte sich als Freund und Berather der Nachfolger Lewalds in der Opernregie, Dr. Reinhard Hallwachs, ein, ein junger Mann, dem in den verschiedenen Theaterzirkeln, die fortan Macht und Bedeutung gewinnen sollten, eine ebenso besondere, als verhängnißvolle Rolle vorbehalten blieb. Es begann sich eine Phase in der Entwicklung dieses Theaters abzugrenzen, die durchaus alle früheren an frappanten Ueberraschungen und Verwickelungen übertrifft, eine Phase mit allen Zuthaten zu einem vielfach verschlungenen, buntfarbigen, von allen möglichen Leidenschaften bewegten und erregten Bretter-Roman, den ich — wie ich offenherzig bekenne — am liebsten übergehen würde, weil er

im Ganzen wie in seinen Details mich gleich lebhaft abstößt, der aber schon als ein auf dem Hintergrunde der Hofbühne scharf sich abhebendes Kulturbild nicht in Schweigen begraben werden kann. Die Vorbedingungen dieses Romanes, der Boden, auf dem allein er sich entwickeln und abspielen konnte, sind in den schon erwähnten Verhältnissen des Eckertschen Hauses gegeben; die Hauptrolle in demselben sollte aber einer jungen Sängerin, Kamilla Klettner, zufallen, die auf die eigenste Veranlassung Eckerts im Juni 1863 zum Gastspiel kam, in Liebestrank, Dinorah und dem Propheten auftrat und vom Herbst 1864 ab engagirt wurde. In der letzteren Oper debütirte gleichzeitig mit ihr Frau Bennewitz-Miek als Fides, dieselbe Bühnenkünstlerin, in deren Haus zu Salzburg Eckert und seine Frau nach ihrer Entfernung von Wien Zuflucht gefunden hatten und welche man jetzt an Stelle der Frau Leisinger-Würst in den Vordergrund des dramatischen Gesangsfaches lanciren wollte, während Eckert gleichzeitig die Anstellung ihres Gatten als Violinisten in der Kapelle durchzusetzen wußte. Damit war von ihm unzweifelhaft eine Pflicht der Dankbarkeit geübt, an sich unzweifelhaft sehr edel; da aber die neue Sängerin trotz ihrer bedeutenden Stimmittel das Publikum nicht zu erwärmen vermochte, man ihre Bevorzugung seitens des Orchesterchefs daher als einen Akt der Protektion empfand, so war die Saat zur Unzufriedenheit ausgestreut und bei der gleichzeitigen Einwirkung einer Reihe von anderen kritischen Umständen der Grund zu einem Kliquen- und Parteiwesen gelegt, wie es nie in auch nur entfernt solchem Grade in den Stubenrauchschen Zeiten vorhanden gewesen war.

Kurze Zeit, ehe Kamilla Klettner in festes Engagement trat, in der Morgenfrühe des 25. Juni 1864, starb König Wilhelm in seinem Schlosse Rosenstein. Ein Fürstenherz, das warm und voll für die Kunst und ihre Vertreter geschlagen und sich dadurch ein unvergänglicheres Denkmal gesetzt hat als in Erz und Marmor, stand still. Nicht ohne Rührung habe ich später das Sterbezimmer betreten, von dem aus man einen weiten Blick in die gartengleichen Gefilde, auf die Berge mit ihren Rebengeländen und Wäldern hat, welche die thurmüberragte Residenzstadt umschließen. Ein Springquell plätschert vor den Fenstern, von der Wand grüßt das Bild der frühverklärten Königin

Katharina herab. So sollte es denn in Erfüllung gehen, was er mehr als vier Jahrzehnte vorher bestimmt hatte: unter Fackelschein brachte man des Nachts seine Leiche empor nach dem Rothen Berg, und in der Grabkapelle, die er daselbst für Katharina hatte errichten lassen, senkte man beim ersten Strahl der aufgehenden Sonne den Sarg lautlos neben dem ihrigen hinab in die Gruft — ebenso lautlos, als der mit dieser Arbeit beauftragte Maschinist des Hoftheaters, Karl Lautenschläger-Bormuth, sonst auf den weltbedeutenden Brettern die Gestalten des Märchen- und Feenreichs verschwinden zu lassen pflegte. Soll man es eine wunderliche Arabeske des Zufalls oder eine Schicksalsfügung nennen? Am Vorabend vor des Königs Tod spielten sie auf seiner Hofbühne Hackländers Zur Ruhe setzen. Nun war der Fürst selbst zur ewigen Ruhe beigesetzt, den Dichter aber traf die Schneide des einst für sein Stück gewählten Titels; er wurde nicht nur als dramatischer Autor, sondern auch in seiner amtlichen Stellung als Bau- und Gartendirektor quiescirt.

Mit dem Tode König Wilhelms war eine lange und trotz aller ihr anhaftenden Gebrechen reiche und bedeutende Theaterepoche zum Abschluß gelangt. Amalie v. Stubenrauch bezog ihre Villa beim Tegernsee, die symbolische Bedeutung des Hauses der Neckarstraße erlosch — dasselbe wurde verkauft, unter thätiger Beihilfe Löwes, der sich als ein gewandter Vermittler erwies, und der königlichen Adjutantur zum Wohnsitz überwiesen. Es ist ja wohl Sitte, daß man am Ende eines solchen Zeitabschnittes rückblickend ihn noch einmal zusammenfaßt. Man muß es der Stubenrauch zu ihrer Ehre nachsagen, daß sie auf die Hofbühne nie in kunstfeindlichem Sinne eingewirkt, vielmehr sich bestrebt hat, die Gunst des Monarchen für sein Theater auf alle mögliche Weise zu beleben und wach zu erhalten. Die Motive haben wir hier nicht zu untersuchen, sondern uns mit der thatsächlichen Wirkung zufrieden zu geben. Ein schwerwiegender Vorwurf bleibt freilich auf ihr lasten: sie war und blieb die erste Ursache zu dem tiefeingewurzelten Krebsschaden des Protektionswesens und der Hintertreppen-Einflüsse, die am Lebensnerv dieses Institutes fraßen und fortan nie wieder ganz auszurotten waren. Wie aber benahmen sich jene gegen sie, denen diese Protektion einst zu Nutzen gekommen war; wo blieben nun die tapferen Männer alle, welche einst am Neujahrstage

ihr Vorzimmer und das ihres Schwagers Löwe umlagerten, um ihre Namen und Wünsche in das dort aufliegende Buch einzutragen? — Wohin verkrochen sich die ängstlich gewordenen Verwandten und Pathchen und jenes ganze Gesindel in Frack und Lackstiefeln, das ehedem des gnädigen Fräuleins Hände beleckt und an ihrer Tafel geschwelgt hatte, dafür aber schon lange hinterrücks über sie raisonnirte? — Wie sie vordem im Hause der Neckarstraße in der Kriecherei sich geübt hatten, so paradirten sie jetzt förmlich mit der Verleugnung und Verlästerung ihrer Wohlthäterin. Einen jüngeren Kollegen, der es für Pflicht hielt, seine Besuche im Hause Löwes nicht zu unterbrechen, empfieng dieser, indem er ihm die Hand schüttelte: „Ich danke Ihnen, daß Sie den Muth haben, meine Schwelle wieder zu betreten."

Es ist bekannt, daß Amalie v. Stubenrauch die Klugheit besaß, sich nicht in Staatsangelegenheiten zu mischen. Nur ein einziges Mal ließ sie sich bewegen, davon abzugehen, weil sie gegenüber all den Hebeln, die von den schlauen Händen der Jesuiten an sie gelegt wurden, auf die Dauer widerstandslos war. König Wilhelm schloß (1857) für sein protestantisches Land ein Konkordat mit dem Pabste ab, das allerdings die Landstände (1861) verwarfen und das keine Gültigkeit gewann, aber der katholischen Fürsprecherin desselben vom Pabste die Tugendrose eingetragen haben soll. Im Uebrigen hielt sie sich fern von der Politik und übertraf darin gar viele ihres Schlages an Besonnenheit und weiser Mäßigung. Läßt dasselbe sich von allen denen rühmen, die jetzt mit den alten Zuständen aufzuräumen sich für berufen hielten? — Ueber jeden Zweifel erhaben waren die gütigen Intentionen des neuen königlichen Hofes selbst, und viele Angstmänner, die gar geduckt umherschlichen, weil sie einmal den Hut vor der verfehmten Dame gelüftet, und die jetzt ihren Untergang fürchteten — darunter der wackere Gerstel — wurden von diesem Alpdrucke befreit. Großmüthig machte man einen Strich durch das Vergangene, und falls je ein gnädiges Verzeihen oder Vergessen sich nicht vollzog, so traf die Schuld daran den lästigen Uebereifer der Diener, nicht das edle Herz des Fürstenpaares.

So war denn die neue Aera angebrochen, und hatte man nach dem bedeutenden Umschwung, der durch alle Verhältnisse

seit dem Regierungswechsel gieng, auch beim Theater eine Umwandlung erwartet, so trat eine solche allerdings ein, aber in einem total entgegengesetzten Sinne, als der neue Landesherr es auch nur entfernt wollte und voraussah. König Karl übernahm das Hoftheater unter den nämlichen Bedingungen, wie es auf Drängen der Landstände im Jahre 1819 sein erlauchter Vater gethan hatte, dem man deßwegen seine Civilliste um 50,000 Gulden erhöhte. Nicht die vorgeschrittene Entwerthung des Geldes, nicht den sowohl für Ausstattung, als Gagen-Etat entstandenen großen Mehraufwand zog der Fürst in Betracht, um, wie es ihm billig zugestanden hätte, eine Erhöhung seiner Civilliste zu beanspruchen, sondern er wollte das Institut ohne eine weitere Belastung des Staatssäckels ebenso fortführen, wie König Wilhelm es vor fast einem halben Jahrhundert auf sich genommen hatte. Ein in der That großherziger Gedanke, der aufs wärmste anzuerkennen ist, in der Folge aber, wie sich zeigen sollte, nicht durchzuführen war, sodaß Anfangs der siebziger Jahre durch Umstände, die wir erfahren werden, das Theaterschiff fast auf Klippen gerieth.

Die neuen Verhältnisse gewährten zunächst dem Intendanten eine Aktions-Freiheit, welcher er nicht gewachsen war. Er geberdete sich, als habe er den alten Adam ausgezogen und werde nun, jedes Zwanges ledig, sich an die Erfüllung seines alten Oldenburger Reformprogrammes machen. Hatte anfangs auch er für seine Stellung gefürchtet und hatten manche im Stillen sich schon seine Erbschaft zurechtgelegt, so konnte er nach kurzer Frist in die Mitte der versammelten Bühnenmitglieder treten und sie mit dem geistreichen Impromptu überraschen: „Sie erwarten und erhoffen einen neuen Intendanten; Ihre Gefühle sind berechtigt und erfüllt — der neue Intendant bin ich!"

Wenn jemals in seinem Leben, so hätte der Intendant jetzt zeigen können, ob es ihm ernst sei mit der Kunst, ob er eine Mission, ja ein Gewissen für ihren heiligen Dienst besitze. Aber seine Autorität erlitt im Eckertschen Hause einen so kläglichen Schiffbruch, daß die Klagen über den Rückgang und Verfall des Theaters sich lauter erhoben als jemals, daß eine förmliche Chronik scandaleuse über all die Willkürlichkeiten und Fehler in der Leitung des Instituts, sowie über das Gebahren der damit betrauten Persönlichkeiten in Umlauf kam und zuletzt an die Thüren des Königspalastes klopfte. Die Folge war, daß dem

Chef des Geheimen Kabinets, dem Freiherrn August v. Egloffstein, die Ueberwachung und Oberaufsicht der Hoftheater-Intendanz übertragen wurde.

---

## 19.

Kamilla Klettner, welche von der Oper in Graz kam, war ein schönes bestrickendes Mädchen aus dem Lande der Wenzelskrone, mit schwarzen Augen süß und gefährlich wie Tollkirschen, dichten schwarzen Haaren, feinem, blassem, von einem warmen Rosenschimmer durchhauchten Teint und dem schlanken doch blühend üppigen Körperbau, der die slavische Rasse auszeichnet. Damit, verehrte Freundin, ist dieses gutmüthig-dämonische Weib, dieses sinnbethörende Geschöpf nur sehr oberflächlich gezeichnet, denn ich gestehe, es fehlen mir für derartige Erscheinungen jene charakteristischen Farben, mit denen unter den Neueren Emile Zola seine Weiberportraits ausstattet. Unter den Dossiers, die aus der Werkstatt seines Schaffens bekannt geworden sind, geht mir jenes von Nana durch den Sinn, das folgendermaßen lautet: Der Nacken mit bernsteinfarbigem Anhauch und feinem Haargekräusel. Ein leichter Flaum auf den Wangen. Weib, sehr Weib. — Als moralischer Charakter: gutes Mädchen. Eigenschaft, sie dominirt, ihrer Natur folgend, aber nie das Böse um des Bösen willen übend. Vogelköpfchen, das Hirn immer in Bewegung, mit den barocksten Launen. Das Morgen existirt für sie nicht. Sehr zum Lachen aufgelegt, sehr lustig. Abergläubisch, mit Furcht vor dem lieben Gott. Die Thiere und ihre Angehörigen liebend . . . Die Dame spielend, schließlich den Mann als einen Gegenstand der Ausbeutung betrachtend, eine Naturkraft werdend, ein Zerstörungsferment, aber ohne es zu wollen, einzig durch ihr Geschlecht und ihren mächtigen Geruch des Weibes . . .

Um auf Kamilla Klettner zurückzukommen, so war sie mit ihren niedlichen kleinen Füßchen dazu geboren, den kurzen Rock der Soubrette zu tragen, und was sie als Künstlerin in diesem Genre leistete, war ganz reizend. Für die Susanne, die beiden Zerlinen, die Rose Friquet im Glöckchen des Eremiten, Lieb-Röschen in Rothkäppchen, Philine in Mignon ꝛc. besaß sie ein

prickelndes graziöses Talent, eine schelmische Munterkeit und eine Naivetät des Tons und Spiels, daß sie ihrer Wirkung sicher war. Auch jene Rollen, welche, mehr auf der Grenze dieses Faches stehend, ins Dramatische hinübergreifen: Dinorah, Undine, Gilda, Violetta, selbst Gretchen (nach französischer Auffassung) wußte sie soweit zu tragen, als die Situation nicht zu einem höheren dramatischen Accent und mächtigen Pathos drängte. Verlangte die Parthie aber eine reinere geistige Atmosphäre, einen reineren seelischen Ausdruck, wie die Julie in Gounods Romeo und Julie, die Senta im Holländer, die Ines in der Afrikanerin oder die Elsa in Lohengrin, so war sie, wie sich leicht erräth, auf den Sand gesetzt. Das hinderte natürlich nicht, daß sie in coulissenüblicher Weise nach diesen Rollen geizte. Ihre Stimmmittel waren nicht bedeutend, der Ton in der Höhe etwas klarinettenartig schrill, etwas trocken im Timbre, aber gut gebildet; auch sang sie musikalisch sicher. Welchen Einfluß sie auf die Gestaltung des Repertoires gewinnen sollte, wird uns bald klar, wenn wir betrachten, was außer den schon früher bis September 1862 genannten Opern Eckert und Karl Doppler an Novitäten brachten.

Wie bei dem Hofkapellmeister die Thatkraft und Pflichterfüllung in dem Wohlleben seiner Häuslichkeit erschlaffte, das objektivirte sich für die Oeffentlichkeit besonders durch die Anstellung eines Amtsgenossen, den gleichfalls aus Wien zu berufen, Eckert befürwortet hatte.* Karl Doppler, vom Jahre 1865 an zuerst mit dem Titel Musikdirektor engagirt, unterordnete sich in jeder Hinsicht dem über ihm stehenden Kollegen, gewann sich durch seine Tüchtigkeit, musterhafte Gewissenhaftigkeit und durch sein ruhiges bescheidenes Wesen Sympathien und verwendete auf die ihm übertragenen kleineren und Spielopern den größten Fleiß. Dies

---

* Unter den Bewerbern um eine Dirigentenstelle erschien, nicht im Sinne Eckerts, auch Adolf L'Arronge, welcher damals noch den Taktstock statt der Feder führte und in Stuttgart eine Probe zum Don Juan, sowie das Nachtlager dirigirte. Bei der Probe stieß er Seitens einiger Kapellmitglieder auf jene kleinen Hemmnisse, welche er später in sehr lebhaften Farben geschildert hat. Jedenfalls hat das Stuttgarter Hoforchester, ohne es zu ahnen, durch sein etwas widerhaariges Gebahren dazu beigetragen, daß, an Stelle eines mäßigen Musikdirektors, der Welt in Adolf L'Arronge ein ganz vortrefflicher Bühnendichter erstand.

konnte aber nicht hindern, daß Eckert eine Reihe von Aufführungen schon aus Gründen der Reputation behalten wollte und mußte, wobei er nun eine immer unverhülltere Nonchalance und Gleichgültigkeit an den Tag legte. Er versäumte die wichtigsten Proben und machte sich seine Berufsgeschäfte so leicht als möglich. Sich mit dem weiblichen Gesangspersonal, soweit es nicht in seinem Hause gastlich verkehrte, über eine künstlerische Aufgabe zu verständigen, kam ihm nicht mehr in den Sinn; er wechselte kaum mehr mit einer Dame bei den Proben ein Wort, ja er grüßte sie kaum mehr; mußte er doch fürchten, sonst das Mißfallen seiner Gemahlin zu erregen. Gegenüber dem großen Opfer, das sie ihm gebracht habe, glaubte er dieser in allem entgegenzukommen, in allem willfahren zu müssen. Dabei konnte nicht ausbleiben, daß sich gewisse private und persönliche Züge beharrlich und immer deutlicher in den Fokus der Oeffentlichkeit drängten; so konnte, ja mußte man in den Sperrsitzen bemerken, wie der Orchesterchef mit dem Auge nach der Eingangsthüre, durch welche seine Gemahlin eintreten mußte, zielte und die Vorstellung selbst nach Verfluß der vorschriftsmäßigen Zeit erst begann, wenn seine Frau auf ihrem Platze saß. Die Schwäbische Volkszeitung, welche für die deutsche Sache damals in Süddeutschland die Pionnierdienste übte, eröffnete mit großer Sachkenntniß und in energischer freier Sprache ihre wohlbegründeten Angriffe auf die zutagetretenden Schäden und es fehlte nicht an publicistischen Stimmen, welche sogar die Zeiten Kückens zurückwünschten.

Im ganzen bietet denn auch die Bereicherung des Repertoires, welche Eckert in seiner sechsjährigen Thätigkeit der Hofbühne gebracht hat, kein der künstlerischen Bedeutung dieses hochbegabten Mannes voll entsprechendes Aequivalent. Was hätte er, der damals noch nach Lindpaintnerscher Tradition mit souveränen Vollmachten für die Oper ausgestattet war, nicht alles Gutes pflanzen, wirken und schaffen können! Wäre er doch auf denselben Bahnen wie im ersten Jahre seines Kommens fortgewandelt! . . Ein Verdienst von ihm bleibt es, daß er von Weber die Euryanthe (1. Februar 1863) und den Oberon (23. Februar 1864) wieder hervorholte und überhaupt manchen Griff in die unbeachteten, oder im Laufe der Zeit außer Acht gekommenen Schätze gediegener deutscher Tonsetzer that. Von Webers talentirtem Schüler Julius Benedikt gab er als Festoper am 6. März 1863 Die Rose von

Erin, welche aber an keiner anderen deutschen Bühne so, wie in Hamburg, gefallen hat. Von Spohr brachte er am 24. April 1864 Jessonda, am 19. Februar 1865 den Faust. Als Festopern am 6. März 1862 brachte er Axur von Salieri, 1864 Graf Ory von Rossini, 1865 Wanda von Dopplers Bruder, Franz Doppler in Wien, und dirigirte sie auch selbst, während er das am 1. Juni desselben Jahres von ihm einstudirte Glöckchen des Eremiten von Aimé Maillart nach der ersten Aufführung an seinen Kollegen abgab. Von Wagner erschien am 21. November desselben Jahres der Fliegende Holländer; von Lortzing am 6. März 1866 die Undine; von Donizetti am 11. November die Favoritin; von Abert am 27. Mai desselben Jahres Astorga, welchen Eckert zwar einstudirte, aber von Abert bei der Aufführung dirigiren ließ, sodaß er, ohne es zu wissen, sich hier selbst seinen Nachfolger einführte.

Der Antheil Dopplers an den Novitäten dieser Jahre verhält sich folgendermaßen: am 24. Januar 1866 brachte er die Violetta von Verdi; am 16. Dezember den schon früher genannten Schneider von Ulm von Gustav Pressel; am 6. März (Festoper) 1867 Templer und Jüdin von Marschner; am 17. November die Korsenbraut von Giovanni Paccini; am 6. März 1868 das Rothkäppchen von Boieldieu. Die Wahl fast der meisten Novitäten während der Jahre 1865—1869 trägt an der Stirne die Signatur Kamilla Klettner, und das erstreckt sich bis in die erste Periode der Amtsthätigkeit von J. J. Abert herein, als dieser im Spätsommer 1867 nach dem Sturze Eckerts dessen Dirigentenstuhl einnehmen sollte. Eine kurze Zusammenstellung benimmt darüber allen Zweifel: Kamilla Klettner sang die Wanda, die Rose Friquet, die Senta, Violetta, Undine, Angioletta (Astorga), Elsbeth (Schneider von Ulm), Rowena (Templer und Jüdin), Rosa (Korsenbraut), Ines (Afrikanerin, am 10. Januar 1868 erstmals aufgeführt und von Abert einstudirt), Lieb-Röschen (Rothkäppchen), Philine in Mignon (am 20. Dezember 1868 erstmals aufgeführt und von Doppler dirigirt), Julie in Romeo und Julie (Première am 7. Juni 1868 und von Abert einstudirt), Elsa in Lohengrin, der Festoper am 6. März 1869 kurz vor Beginn der Aera Gunzert — also die letzte neue Rolle, welche Kamilla Klettner ihrem Repertoire einverleibte.

Hochgeschätzte Freundin! Ich rede da schon von der neuen Aera, und noch habe ich Ihnen die alte nicht geschildert! Sie ahnen wohl schon nach dem Wenigen, was ich darüber gesagt, wie mir vor dieser mißlichen Aufgabe der Kopf schwindelt, wie ich kaum ein inneres Widerstreben, das mir die Feder zurückhält, überwinde. Wie in aller Welt unternehme ich es, über die Egloffsteinsche Periode zu berichten, ohne von neuem Staub aufzuwirbeln, alte abgethane Fehler und Sünden der halben Vergessenheit, die sie schon milde bedeckt, zu entreißen? — Aber sie sind ja eben nicht abgethan, sie wirken nach und drücken fort auf unsere jetzigen Theaterzustände, sie tragen die ursächliche Schuld an einem langen Siechthum, dem dieser einst so blühende Organismus verfallen ist. „Das eben ist der Fluch der bösen That, daß sie fortzeugend Böses muß gebären!“ So will ich denn, unter ausdrücklichem Verzicht auf Vollständigkeit, geschweige denn auf behagliche Detaillirung, versuchen, Ihnen mit folgender allgemeiner Disposition einen ungefähren Ueberblick über den ganzen Hexensabbath, der dazumal agirt wurde, zu geben.

Erstes Stadium: Die Kapellmeisterin leitet in ihren Salons, ihrem Boudoir, ihrer Kinderstube die Fäden des Theaters. Sie macht ihrem Gatten Vorwürfe über die kleinsten Einzelheiten, die nicht nach ihrem Sinne sind, wenn er zum Beispiel einer Sängerin eine Cadenz, die ihr nicht gefällt, erlaubt; sie bestimmt über die Rollenvertheilung, spricht mit bei Entscheidungen über Anstellungen, Entlassungen, Urlaubsbewilligungen bei Kapelle, Chor und Solisten; sie genehmigt oder verweigert Gehaltszulagen 2c. 2c. Der Intendant des Hoftheaters verkehrt als ständiger Gast bei dem Kapellmeister (die schöne Frau des Hauses treibt nur Theaterpolitik und wahrt, wie ausdrücklich bemerkt wird, ihre Frauenehre) und nickt sein Ja zu den Wünschen und Vorschlägen, die von ihren beredten schönen Lippen fließen. Rosa Steinau vereint mit Hallwachs brüten Rache.

Zweites Stadium: Der reizende Kobold aus Böhmen erscheint und wird mit offenen Armen im Eckertschen Kreise aufgenommen. „Mein liebes süßes Kamillentheechen!“ wird sie in schmeichelnder Paraphrase ihres Vornamens von der Kapellmeisterin genannt. Anknüpfungspunkte aus dem Prager und Wiener Leben, Austausch von österreichischer Gemüthlichkeit, eitel Lust und Freude. Der Kabinetschef beginnt sich für die junge

Künstlerin zu interessiren. Er wird neben seinem Intendanten heimisch in dem Eckertschen Zirkel, seine Aufmerksamkeiten gegen die Sängerin erregen Eifersucht, es bereitet sich eine Spaltung vor. Hallwachs geht vom Hause Steinau mit klingendem Spiel und fliegenden Fahnen in das Haus des Kapellmeisters über und schmachtet für Kamilla Klettner.

Drittes Stadium: Die Schwester von Kamilla, Anna Klettner, will dem Schauspiele sich zuwenden. Hallwachs läßt in seiner Lässigkeit ein im Eckertschen Hause gegebenes Versprechen, der Novize dramatischen Unterricht zu ertheilen, außer Acht. Rosa Steinau erfährt davon, bietet sich als Lehrerin an und wird acceptirt. Allianz Steinau-Klettner contra Eckert-Hallwachs.

Viertes Stadium: Die Frau Kapellmeisterin sucht gegen den mächtigen Einfluß des Beschützers von Kamilla Klettner ein Gegengewicht und begünstigt ein sich entspinnendes Verhältniß zwischen einer jungen Tänzerin, Anna Verstl, und einem angesehenen Kavalier des Hofes. Drei vielbesprochene Separat-Theaterromane vornehmster Hofkavaliere und Würdenträger.

Fünftes Stadium: Bertha Ehnn kömmt aus Darmstadt und wird Liebling im Eckertschen Zirkel, den Gall nicht mehr zu besuchen wagt. Hallwachs schmachtet für Bertha Ehnn und läßt kein gutes Haar an der einstigen Angebeteten. Eine Flut von Schmähungen beider Theile gegen einander ergießt sich durch die Stadt. Pfeilregen der anonymen Briefe. Wachsende Opposition in der Presse. Das Publikum nimmt tendenziös Partei für Bertha Ehnn, wodurch Kamilla Klettner sie als eine gefährliche Rivalin erkennt.

Sechstes Stadium: Bertha Ehnn fordert ihre Entlassung. Ein Sturm des Unwillens im Publikum bricht los, da man in ihr ein Opfer der Klettner-Steinau-Egloffsteinschen Liga sieht. Der Kapellmeister wird preisgegeben.

Siebentes Stadium: Alles buhlt um die Gunst der Klettner. Der Protektionswaizen schießt hoch empor. Herr Hofmusikus Wilhelm Wenzel Steinhart wird Musikdirektor. Blütezeit der Kunstprinzipien. Offiziös wird behauptet, es gäbe kein deutsches Lustspiel mehr. Posse und Quodlibet, Kultus der Operette. Eine zweite Schwester von Kamilla, Jusza Klettner, wird für Soubrettenrollen herangebildet. Ihr Bruder, als Eleve der Hofkapelle, lernt unter Steinharts Leitung den Kontrabaß. Kostbare

Anschaffungen für die Garderobe der Klettner und Ausstattung der Opern, in denen sie zu thun hat.

Achtes Stadium: Allgemeiner Zersetzungsprozeß durch das Ferment im Zolaschen Sinne. Hallwachs ist nach München abgegangen, und in der dortigen Germania erscheinen sensationelle Artikel à la Wiest zur Zeit Leutrums, doch viel unanständiger. Schonungslos wird zuerst gegen Gall und Egloffstein angerannt, dann Marie Meyer, die naive Liebhaberin, genannt und ein Anlauf gegen einen damaligen Minister genommen, der durch sein „Vae victis!“ in der neueren deutschen Geschichte bekannt geworden ist. Große Aufregung. Unterhandlungen wegen Sistirung der Artikel. Die Oberaufsicht durch den Kabinetschef wird aufgehoben.

Neuntes Stadium: Noch einmal wilder Triumph der Partei Klettner-Steinau. Tanz um die Leichen der Besiegten, ein Taumel, in dem man alles für ausgeglichen hält. Plötzlicher Sturz des Intendanten.

Zehntes und letztes Stadium: Jahresdefizit bis zu 200,000 Gulden, beinahe der vierte Theil der gesammten Civilliste.* Beginn der Aera Gunzert. Der König wendet sich dauernd ab von seiner Hofbühne.

Da haben Sie, verehrte Frau, die ungefähren Stichwörter zur Fabel des Dramas, das unaufhaltsame, fiebergepeitschte Vorwärtsdrängen- und Rollen der Handlung auf der einmal beschrittenen abschüssigen Bahn bis zur tragischen Peripetie und

---

* So lief die Ziffer durch die Zeitungen, als später (1874) in der Ständekammer die Erhöhung der königlichen Civilliste wegen des Hoftheaters zur Sprache kam. Ich behalte das Wort Defizit bei, weil es so eingeführt ist; doch wäre es richtiger, einfach von einem Baarzuschuß des Königs aus seinen Einnahmen zu sprechen, da von einem Defizit nur da die Rede sein kann, wo im voraus eine Balancirung von Einnahmen und Ausgaben möglich erscheint, was bei den Hoftheatern nie zutrifft, während die Stadttheater auf diese Rechnung angewiesen sind. In den Etat sind natürlich die laufenden Pensionen, welche der König, wie schon früher bei dem Pensionsfonds bemerkt, gleichfalls auf seine Kasse übernimmt, miteingerechnet. Ob die Summe richtig ist, weiß ich nicht. Daß aber eine Zeit kommen sollte (1879), wo trotz der äußersten Sparsamkeit „das Defizit“ mehr anwachsen sollte, als in drei Jahrzehnten zuvor, gilt als eine feststehende Thatsache, und sei schon hier im voraus angedeutet.

dem Hereinkrachen der Katastrophe, wobei ich in Einzelnem vorausgegriffen habe, um das ganze unter Einen leitenden Gesichtspunkt zu bringen. Der Charakteristik der handelnden Personen bleibt nur weniges hinzuzufügen, da Thaten beredter sprechen als Worte. Zunächst über Reinhard Hallwachs.

Nachdem Lewalds Stelle einige Jahre unbesetzt gewesen war, kam im Oktober 1865 Hallwachs von Riga. In den Opern, die er neu inscenirte, bewies er einen etwas flatterigen und oberflächlichen Geschmack. Er stammte aus guter Familie, hatte zuerst Juristerei studirt und dann sein Glück beim Theater gesucht, zuerst als Schauspieler, wobei ihm sein schrilles, diskantartig hochgespanntes, seltsam singendes Organ hindernd im Wege stand, dann als Theaterdirektor. Die Erfahrungen, welche er auf dieser Bahn sammelte, führten ihn bei seiner Gemüthsanlage bald zu der gründlichsten Verachtung der Bretterwelt und ihres Metiers. Er fand die Stadttheater dem krassesten Industrialismus, dem nüchternsten Fabrikbetriebe verfallen, die Hoftheater, ihrer höheren Bestimmung uneingedenk, gleichfalls im Pfuhle des Materialismus, wo nicht in Schlimmerem, versunken. Gelegenheit zur Vervollständigung dieser Wahrnehmungen bot allerdings in jener Uebergangszeit die Stuttgarter Hofbühne in Hülle und Fülle. Aber was that dieser Mann, um dem Uebel, das er so laut bejammerte, zu steuern? — Nicht etwa war es ihm darum zu thun, die vor seinen Augen täglich zunehmenden Schäden zu heilen, noch suchte er in dem Kampfe der Kliquen und Intriguen zu schlichten und beizulegen, sondern als der beharrliche Ueberläufer von einer Partei zur andern enthüllte er immer die Geheimnisse aus dem früheren Lager und blies somit rastlos in die glimmenden Funken der Zwietracht und Erbitterung, bis der Brand immer toller emporprasselte. Es wäre nicht zu verstehen, wie es ihm gelingen konnte, als Fahnenflüchtling immer wieder Aufnahme zu finden, wäre er nicht eine besonders veranlagte Persönlichkeit gewesen. Durch die elegantesten Manieren, ausgestattet mit einem gewissen Esprit und einem gleißenden Firniß von Bildung, wußte er für sich einzunehmen und durch einen klagend sentimentalen Anflug von Gemüth die Wandlungen seiner Gesinnungen vor den andern zu verbergen, wie Siegfried seine Gestalt in der Tarnkappe. Mit einem ausgesprochenen Hang zum Wohlleben, der Anbetung der Prinzipien Brillat-Savarins,

verband er ein seltsames Gemisch von Blasirtheit, Eitelkeit, Schwärmerei und Trägheit, vor allem aber eine weibische Schwatzhaftigkeit, ein Bedürfniß nach Klatsch und Medisance. Hallwachs war nicht eine Lästerzunge von Dobritzschem Schlage, der mit keckem, gesundem, ehrlich grobem Humor die Schwächen seiner Mitmenschen ins Licht des Lächerlichen setzte; er war ein Raisonneur von jener schlimmeren Sorte, bei denen jedes Wort, das von ihrem Munde fliegt, eine haarscharfe, in feines Gift getauchte Spitze trägt. Ein solcher Mann aber schien wie dazu gemacht, in dem Frauenzirkel, den wir kennen gelernt haben, eine Rolle zu spielen. Er war das enfant gâté der Damen, die mit ihm wie mit einer Puppe ihren Scherz trieben, bis der verzogene Knabe ungeberdig wurde und in seinem Mißmuth mit einer Fuchtel das ganze Kartenhaus der damaligen Theaterwirthschaft über den Haufen warf.

Soll ich hier ein Wort über den Freiherrn v. Egloffstein beifügen, so habe ich zu konstatiren, daß begreiflicherweise lediglich seine Beziehungen zum Theater für mich in Betracht kommen, und daß ich auch diese hier nur sehr flüchtig streifen will. Im übrigen ist bekannt, daß er in seiner eigentlichen amtlichen Stellung als Chef des Geheimen Kabinets sich als einen sehr intelligenten, geschäftsgewandten Mann, zugleich begabt mit den angenehmsten und gewinnendsten Verkehrsformen, bewährt hat. Gewiß bleibt es aufs lebhafteste zu bedauern, daß der erste Schritt, den er auf den Boden des Theaters setzte, ein Verhängniß für ihn werden sollte. Er verlor den Kopf und wurde in den Strudel hineingerissen, ohne dem Institute etwas zu nützen, weil er eben wie so viele, die für das Theater sich interessiren, meinte, es auch zu kennen und seine Gefahren zu verstehen.

---

## 20.

Die Oper verlor um die Mitte der sechziger Jahre einige ihrer bedeutendsten Kräfte, andere traten ein. 1864 gieng, wie schon früher erwähnt, der Titane Pischek, 1866 die Primadonna Frau Leisinger-Würst. Den ersteren jemals völlig zu ersetzen, empfand man wohl schon damals als eine Unmöglichkeit; doch war ja in Schütky, wenn auch in engerem Kreise, eine aus-

gezeichnete Kraft bereits vorhanden. Für die leichteren Bariton-Parthien gewann man im Herbste 1866 von dem soeben durch Preußen neuannektirten Hoftheater zu Wiesbaden Heinrich Bertram, welcher am 14. September mit dem Jäger im Nachtlager sein Engagement antrat. Die Stimme war nicht eben groß, im Piano etwas körperlos, aber fleißig ausgebildet, der Vortrag liebenswürdig belebt und von nobler Empfindung getragen. Er wußte auch sehr gut darzustellen. Zuvor hatte (im Mai 1865) Wilhelm Rosner, der Sohn unseres Tenoristen aus den vierziger Jahren, als Zar in Lortzings Oper und als Valentin in Gretchen gastirt. Er widmete sich bald vorzugsweise dem Schauspiele, für das er in einem gewissen Genre, für komische und ernste Episoden, ein gar wohlthuend mildes und freundliches Talent besitzt. Als erster Bassist an Lipps Stelle fungirte seit Juni 1863 der mit klangvoller, aber etwas spröder Stimme begabte Robicek. Für das dramatische Gesangsfach wurden zwei neue Kräfte eingereiht: für jugendliche Rollen Bertha Ehnn von Darmstadt, für die heroischen Frau Therese Ellinger von Rotterdam, welche im November des Kriegsjahres als Fidelio, Gräfin im Figaro, Lucretia und Fides gastirte, eine künstlerisch zwar weniger distinguirte, aber gleichfalls mit gutem Stimmmaterial ausgestattete Primadonna. Eine Enkelin des alten Rohde wurde noch als Doublette angestellt, Hermine Rohde, deren schöne Stimme leider frühzeitig verloren gieng. Eine Tochter Schütkys, Fernande (jetzt ein beliebtes Mitglied der Darmstädter Hofbühne), debütirte am 13. Februar 1867 als Irma in Maurer und Schlosser und übernahm in der Folge mit Glück einzelne Soubrettenrollen, machte sich auch im Schauspiele sehr nützlich.

Die glänzendste Karriere unter allen den Genannten blieb Bertha Ehnn vorbehalten, die auch, obschon sie sich dem damals wogenden Kampfe der Intriguen möglichst fernhielt, lediglich durch ihr Erscheinen auf dem Schauplatze, durch die Parteinahme des Publikums für sie, die Krisis in den bestehenden Verhältnissen herbeiführen sollte. Sie stammte eigentlich aus Pesth, doch war sie schon als dreijähriges Kind mit ihrem Stiefvater, der in letzterer Stadt die Regie des deutschen Theaters geführt hatte, nach Wien übergesiedelt und genoß dort später ihre artistische Ausbildung. Auch ihre Stimme durchlief einen merkwürdigen Entwickelungsprozeß, denn sie sang ursprünglich Alt, die Töne

des hohen Registers stellten sich erst allmählich ein und dementsprechend veränderte sich auch der Toncharakter zu einem warmen runden Mezzosopran. Frau Andrießen war ihre Lehrerin, und im November 1863 trat sie vor jene Prüfungs-Kommission an der Wiener Hofoper, die schon so manch jugendlich Herz in bangeren Schlägen bewegt und den kühnen Flügelschlag so mancher Hoffnungen gelähmt hat. Man entließ sie mit dem bekannten, eine Ablehnung höflich verhüllenden Kanzleitrost. Bertha Ehnn sah sich vor dieselbe harte Nothwendigkeit, die wir bei so vielen nachher zu hohem Ruhm emporgestiegenen Künstlern kennen gelernt haben, gestellt und mußte unter Selbstverleugnungen jeder Art die ersten Schritte beim Theater thun. Umsonst suchte ihr Vater sie ohne Gage zu Direktor Zöllner nach Brünn zu bringen, ja auch in Olmütz und Preßburg lehnte man ein gleiches Anerbieten ab. Wie mag wohl solchem Theaterdirektor zu Muthe sein, wenn er heute der Mignon Wiens in dem prächtigen Hause am Opernring wiederbegegnet und sie mit Ehren- und Siegeskränzen überhäuft sieht! — In Linz betrat die gagenlose Novize endlich glücklich die Bretter als Irene in Belisar, und in Graz sollte sie in der Folge den ersten klingenden Künstlersold einheimsen. Ihres Bleibens war aber dort nicht lange, und sie begab sich nach einigen Monaten wieder nach Wien zurück, wo Herr v. Platen sie für Hannover vorbehältlich eines Probemonats auf drei Jahre mit steigendem Gehalte engagirte. Und nun versetze man sich in den Gemüthszustand des von brennendem Ehrgeiz erfüllten jungen Mädchens, als der Intendant nach Ablauf des Probemonats den Kontrakt für gelöst erklärte! Ein Glück, daß sie inmitten dieser Mißerfolge den Glauben an sich selbst nicht verlor, sich vielmehr aufraffte, nach Berlin reiste, vor Herrn v. Hülsen Probe sang, um — denselben Trost zu ernten, mit dem einst die Wiener Prüfungskommission sie fortkomplimentirt hatte.

Da stand sie denn und sah mit recht schwerem und getrübtem Blick in die Zukunft. Und dennoch hob die herrliche Spannkraft der Jugend sie wieder empor, ließ sie ihren Muth wiederfinden. Der wackere Reck in Nürnberg, ein Direktor von scharfem Kennerblick und energischem Handeln, ebnete ihr die Pfade; sie gefiel, wurde zu einem Gastspiel nach Darmstadt berufen und schloß daselbst in dem Augenblick, da ihr von Tescher ein Vertrag

vorlag, mit Herrn v. Gall ab, der sie weder gehört noch Proberollen von ihr verlangt hatte. Am 2. September 1866 hielt sie als Agathe im Freischütz ihr Debüt und machte in der Gunst des Publikums um so schnellere Fortschritte, als dazu durch die Ausnahmsstellung der Klettner und durch die in allen Kreisen der Theaterbesucher mehr und mehr zunehmende Unzufriedenheit zuletzt eine offenkundige Tendenz sich mischte. Bertha Ehnn zuliebe studirte Eckert die Favoritin ein und brachte sie am 11. November 1866 zur Aufführung. Es ereignete sich damals gerade, daß Eckert ein neues Quartier in der Olgastraße bezog und Bertha Ehnn sich vis-à-vis einmiethete, sodaß bald — wiederum auf Grund der gemeinschaftlichen Wiener Reminiscenzen — sich eine innige Freundschaft zwischen den beiden Damen knüpfte und die neue jugendliche Sängerin genau ebenso sehr der Liebling des Eckertschen Kreises wurde, als es früher die Klettner gewesen war, nur mit dem Unterschiede, daß die früher dort heimischen tonangebenden Persönlichkeiten des Hoftheaters, mit Ausnahme von Hallwachs, jetzt auf der feindlichen Seite standen. Es leuchtet ein, daß alle Hebel in Bewegung gesetzt wurden, Bertha Ehnn einzuengen, und als sie ihren berechtigten Anspruch auf das Gretchen geltend machte, die Klettner aber diese Rolle nicht aus den Händen gab, blieb thatsächlich dieses Gounodsche Werk, obschon eine Lieblingsoper des Königs, ein volles Jahr vom Repertoire verbannt, gerade so lange, als Bertha Ehnn in ihrem Engagement ausharrte. Begreiflicherweise lag ihr daran, so rasch als möglich wieder fortzukommen. Als sie im Juni 1867 den Ruf zu einem Gastspiel an die Wiener Hofoper erhielt und als Afrikanerin einen durchschlagenden Erfolg errang, reichte sie bei der Stuttgarter Intendanz das Gesuch um Lösung ihres dreijährigen Vertrages ein, und es erhöhte nur im Publikum die Entrüstung, als man erfuhr, dieselbe werde ihr verweigert, es werde ihr eine glänzende Chance ihres Fortkommens geraubt, während man ihr gleichzeitig die Mittel entzog, ihre Fähigkeiten in wünschenswerthem Maße zu entfalten. Wenn die Parteileidenschaft einmal entfesselt ist, faßt sie alles einseitig, aber desto heftiger, auf, und die Wirkung blieb dieselbe, obwohl sicher ist, daß Bertha Ehnn selbst durch die günstigsten Bedingungen sich nicht in Stuttgart hätte halten lassen. An ihren Abschied, der endlich am vorletzten Tage des Jahres 1867

gegen eine Strafsumme von 5000 Gulden bewilligt wurde, knüpft sich ein für die damaligen Zustände besonders bezeichnender Vorfall. Sie wollte, um noch einmal vor das Publikum, das ihr so auffällig wohlgewollt hatte, zu treten, ein Abschiedskonzert zu wohlthätigen Zwecken geben, wozu mehrere Kollegen und Kolleginnen ihre Unterstützung zugesagt hatten. Am Tage des Konzertes ließen sie sammt und sonders absagen, weil man ihnen bedeutet hatte, ihre Mitwirkung werde „an maßgebender Stelle“ — womit natürlich nicht etwa der milde und gerechte König Karl selbst zu verstehen ist — nicht gerne gesehen. So mußte Bertha Ehnn „ohne Abschied“ von der Gartenstadt scheiden, fand aber Trost darüber in dem Sieg, den sie bald darauf in Wien als Mignon davontrug.

Das Bühnenglück hat wunderliche Launen, das führt uns auch auf ein Gastspiel, das an unserer Oper im Februar 1863 stattfand. Eckert berief von der Donaustadt eine dramatische Sängerin, welche in Fidelio, Robert, Tannhäuser und Belisar gastirte, erschrecklich tremolirte und so gut wie keinen Erfolg errang. Ihre Stimme war schon damals nicht mehr frisch, doch offenbarte sie in ihrem Gesange eine gewisse seelische Kraft, Wahrheit und Eindringlichkeit des dramatischen Ausdrucks. Wer hätte es geahnt, daß zur Zeit, als Bertha Ehnn an der Wiener Hofoper wirkte, die einstige Wiener Krauß, deren Auftreten in Stuttgart fast spurlos vorübergegangen war, das Entzücken der Pariser als Primadonna der Grande opéra sein sollte! — Noch heute sehen wir sie in dieser Stellung, und dies gibt uns einen ungefähren Schluß dafür, wie sehr unsere westlichen Nachbarn, die doch den Mund uns gegenüber so voll zu nehmen gewohnt sind, zuweilen gegen unsere Ansprüche bescheidentlich zurückstehen.

Im November 1864 erschien, gleichfalls auf Einladung Eckerts, Pauline Viardot-Garcia, welche zunächst in Rossinis Stabat mater, später (6. April 1865) die Rosine im Barbier sang. Ihre Blütezeit lag damals schon weit hinter ihr, außerdem verlangte jene Parthie mehr als viele andere, jugendliche Munterkeit und Laune, frische Erscheinung und frisches Spiel. Der Genuß, sie zu hören und zu sehen, war daher nur ein beschränkter. Frau Viardot zählt zu den eigenartigsten künstlerischen Erscheinungen der Gegenwart. Viele bewundern sie als eine unerreichte

und unerreichbare Künstlerin, preisen in ihr die höchste Vollendung der guten alten italienischen Gesangsschule, andere schlagen ihr natürliches Talent nicht hoch an und wollen alles bei ihr einer geistreichen Reflexion und unablässigem Studium zuschreiben. Zu diesen gehörte auch Roger, dessen Ausspruch über seine Kollegin zugleich ein Beweis ist, wie schroff abfällig Künstler oft sich gegenseitig beurtheilen. „Sie macht mir den Eindruck eines Kenners, welcher nach tiefem Studium über eine Rolle jeden Ton, jede Bewegung, jeden Seufzer genau notirt. Alles ist nur Larve, das Leben fehlt. Die Bewegung ist wie durch einen Bindfaden herbeigeführt. Der Seufzer antwortet „hier!", wenn sie ihm ruft. Und doch: wenn die Stimme und das Gesicht ebenso schön gewesen wären, als die Künstlerin gewissenhaft, so hätte die Wirkung großartig sein müssen." Nachdem die Garcia später neben ihm als Propheten die Fides kreirt hatte, modifizirte er dieses sein hartes Urtheil, das aber freilich in seiner ganzen Kunstanschauung, in seiner ganzen Empfindungsweise wurzelte. Er haßte alles, was auch nur entfernt an das Gemachte und Angelernte streifte, „diese sogenannten Talente, welche nur Eine Eigenschaft haben, die Technik. Sie haben wohl die Stimme, aber nicht die innere Flamme." An einer anderen Stelle seines interessanten Buches* nennt er Sängerinnen dieser Art verächtlich „serinettes" (Vogelorgeln). Frau Viardot hat, nachdem sie Jahre lang in Deutschland hochgefeiert worden ist, von dort nach dem deutsch-französischen Kriege mit Ostentation ihren Wohnsitz nach Paris verlegt, wo sie ihren Deutschen- beziehungsweise Preußenhaß unverhüllt zur Schau trägt.

Noch ein Wort ist hier über die bedeutenderen Künstler der Hofkapelle in den sechziger Jahren einzuschalten. Der Konzertmeister Edmund Singer, der Nachfolger von Molique und Keller, kam im Jahre 1861, von Meyerbeer noch an Kücken empfohlen. In Weimar, der alten Musenstadt, die seit den Tagen Goethes und Schillers durch ihr musikalisches Leben unter Liszts Führung, insbesondere durch seine berühmten Matinéen auf der Altenburg, abermals die Blicke der Welt auf sich lenkte,

---

* Vergl. G. Roger, Le carnet d'un ténor. Avec préface de Philippe Gille et notice biographique par Charles Chincholle. Paris 1880.

war er sieben Jahre lang an Stelle Joachims und Laubs thätig gewesen und sollte in Stuttgart auf die gesammte Entwickelung des Musiklebens, insbesondere durch seine energischen und nachhaltigen Bemühungen um die Pflege der Kammermusik, dieser reinsten und keuschesten Art des Musizirens, von weittragendem Einflusse werden. Aus Ungarn gebürtig, besitzt er als Geiger die Glut und das Temperament seiner Rasse, dabei eine vollendete virtuose Technik, edlen Vortrag und großen sangvollen Ton. Eine ächte Künstlernatur war auch der Cellist Goltermann, der mit Coßmann im Wettbewerb gestanden hatte und für den man sich nur deßhalb entschied, weil man glaubte, in ihm, dem Jüngeren, eine frischere Kraft zu gewinnen. O der weisen Berechnungen des sterblichen Geschlechts! Goltermann, ein ungemein spiritueller Instrumentalist, von fast genialem Wurf in dem, was er schuf, eine Seele voll Muth und Spannkraft, siechte bald dahin und wurde, vom Schlagfluß gelähmt, unfähig, seines Amtes zu walten, während der ältere Coßmann heute noch frisch thätig als Virtuose und als Lehrer am Frankfurter Konservatorium wirkt. Eckert speziell gewann für die Kapelle den Cellisten Theodor Krumbholz, einen jungen Künstler von zartem Gemüth und streng pietätvoller Hingebung an seine heilige Muse. Ein schlimmes Instrument, dieses Cello! Mit Aufbietung aller möglichen Mittel erwarb Krumbholz, der lange mit mittelmäßiger Waare sich beholfen hatte, eine wunderschöne, wahrhaftige „Cremoneserin" aus dem Hause eines Heidelberger Patriziers, eines für das Cellospiel begeisterten Dilettanten, der einst reich gewesen war, aber in schweres Unglück gerieth und sich das Leben nahm. Das war nicht der einzige Besitzer dieses merkwürdigen Cellos, der durch Selbstmord geendet hatte; auch von dem früheren Eigenthümer, einem Leipziger, erzählte Krumbholz eine ähnliche Geschichte, und abergläubisch, sinnend und träumerisch, wie er war, sagte er oft zu mir halb mit Lachen, unter dem aber eine tiefere Anwandlung sich barg: „Ich werde mich doch hoffentlich nicht auch einmal umbringen!" . . Armer Freund, dessen bedurfte es nicht, schon saß der Wurm im Kelch Deiner Lebensblume! Zuweilen, wenn er des Abends allein in seiner Klause auf dem Instrumente „sang", gab es gar seltsam wunderbare, oft jauchzende, dann schluchzend schmerzvolle Töne und alle die trüben Erinnerungen

an jene erwachten in seiner Seele, deren Hand einst über diese Saiten strich und in deren Herz so düstere Todesgedanken rangen. Nicht viel über ein Jahr hat er der Stimme des edlen Stradvarius sich erfreut, dann war auch seine Hand, die liederreiche, im Tode erstarrt. Und er hatte die Brust so voll hoher Pläne und schimmernder Träume für seine Künstlerzukunft!

Es ist nicht meine Absicht, alle die trefflichen Männer der Reihe nach zu nennen, welche theils Eckert neu für die Kapelle warb — darunter Wien, Cabisius, sowie Josef Huber, einen Schüler Singers aus der Weimarschen Zeit, später in seinen Kompositionen eigenartig und selbstständig in den Bahnen Richard Wagners weiter wandelnd — und die theils schon von früher dort ehrenvoll ihre Stelle behaupteten. Ausdrücklich aber möchte ich wiederholen, daß Eckert, wie einst Lindpaintner, so oft er den Feldherrnstab an seinem Pulte übernahm, gewohnt war, die taktisch wohlgeordnete und geübte Schaar zum Siege zu führen. Keiner seiner Musiker wird ihm das Zeugniß verweigern, daß er mit warmem Herzen an seiner Kapelle hieng. Darauf waren sogar die Sänger eifersüchtig, welche einst für eine Petition zur Amtsentsetzung des Kapellmeisters Unterschriften sammelten, weil er die nöthigen Proben nur dem Orchester, nicht aber den Sängern gewähre. Daß dieser Schuß in leerer Luft verpuffte, ließ sich voraussehen, dennoch aber behielt die Sache eine gewisse Nachwirkung, als man den Entschluß faßte, ihn — freilich aus ganz andern Gründen — zu entlassen. Hätte Eckert durch die Verhältnisse in seinem Hause nicht nur seinem Widerpart, sondern selbst den Unparteiischen so viele und bedeutende Handhaben gegen sich gegeben,* so würde man kaum den Gewaltstreich gewagt und im August 1867 kurz vor Wiederbeginn der Saison ihm den Demissionsbrief vor die Füße geworfen haben. Ja, verschroben und ungesund, wie einmal die Verhältnisse lagen, hoffte man sogar, damit die empörte öffentliche Meinung zu beruhigen. Man täuschte sich, denn gar bald sah man in Eckert ein Opfer der herrschenden Liga, was, wie immer in solchen Fällen, ihm plötzlich eine Märtyrerkrone ums Haupt flocht.

---

* Besonders wurde es Eckert verargt, daß er eines der Königsbau-Konzerte, selbst nachdem der König bereits in der großen Hofloge Platz genommen hatte, nicht eröffnete, ehe ein bekannter Sperrsitz in den vorderen Reihen besetzt war.

Eckert bezog ein (allerdings mäßiges) Gehalt von 3000 Gulden und war auf unbestimmte Zeit mit gegenseitigem Kündigungsrecht angestellt. Um ihn rasch loszuwerden, wurde ihm die Hälfte seines Gehaltes als lebenslängliche Pension ausgeworfen, sodaß er bis zu seinem Tode zu der Gage als erster Hofkapellmeister in Berlin jährlich 1500 Gulden von der Stuttgarter Hofdomänenkammer ausbezahlt erhielt. Auch Kamilla Klettner, der eine lebenslängliche Pension angeboten wurde, bezieht dieselbe noch heutigen Tages, obschon sie längst, noch in ganz jungen Jahren, von der Bühne zurückgetreten ist. So bilden sich in solchen Zeiten langfortwirkende, beengende Lasten.

Eckert verbrachte einige Zeit in der Villa seiner Freundin Viardot-Garcia in Baden-Baden, dem in malerischem Seitenthale der Oos inmitten hochragender Waldberge gelegenen Hause, in welchem Jahre lang alles seinen Mittelpunkt hatte, was von internationalen Kunstgrößen die Bäderstadt berührte. Sie wissen, ein eigenes Theater befand sich dort in einem Pavillon, und auf diesen Brettern wurden viele ihrer bedeutendsten Schülerinnen vor die Oeffentlichkeit geführt. Liszt, Rubinstein, Tausig, Bülow, Joachim, und wie sie alle heißen, haben dort vor einem Kreise von Auserwählten, unter denen Iwan Turgenieff eine Hauptrolle spielte, so oft das Beste ihres Könnens gegeben. Eckert ruhte sich hier aus nach den Stürmen seiner Stuttgarter Tage und hier verwirklichte sich auch das Projekt, das mit ihm Herr v. Hülsen schon damals gehegt hatte, als er die österreichische Kaiserstadt verließ und in Salzburg sein vorläufiges Quartier nahm.*

Es dauerte nicht lange, so sollte ihm Hallwachs als Rächer auferstehen. Dieser hatte kurz nach Eckerts Scheiden gleichfalls seine Entlassung genommen und eine Regiestelle am Münchner Hoftheater übernommen. Da geschah es, daß eine bis dahin in Stuttgart völlig unbekannte „politische Wochenschrift", betitelt Germania, eine Serie von Artikeln** eröffnete, worin nach einer einleitenden Klage über die totale Verflachung der deutschen

---

* Eckert starb bekanntlich im November 1879 zu Berlin, als ihn bei der Rückkehr vom Ertheilen einer Lektion unterwegs in einer Droschke ein Schlagfluß gerührt hatte.

** „Das Stuttgarter Hoftheater, unter der Intendanz des Herrn v. Gall," beginnend am 5. November 1868 bis 7. Januar 1869.

Theater im allgemeinen Folgendes ausgeführt war: „Unsere Bühnen sind bedingt durch die ganze Richtung der Zeit, die, eine rein materialistische, des warmen Sonnenlichtes entbehrt, in dem ideale Bestrebungen geboren und entwickelt werden können. Die wenigen Versuche, welche hervorzutreten wagen, werden entweder ignorirt oder geschmäht und verlacht; der Realismus hat jeden Idealismus — und er ist Lebensbedingung für die Bühne — völlig verdrängt und ihre Lebensfäden durchschnitten, sodaß sie einem Baume gleicht, dessen Stamm halb verdorrt ist, wenn er auch in seiner Krone noch einzelne grüne Blätter zeigt. Es mag somit keine Freude sein, für das deutsche Theater in irgend einer Richtung mit allen Kräften zu wirken. Wir wollen es begreiflich finden, wenn man keinen theatralischen Beruf mehr erwählt; aber wir können diejenigen, welche zur Stunde noch im Dienste des Theaters stehen, trotz alledem nicht von der Verpflichtung entbinden, den Kampf gegen den Materialismus aufzunehmen und ihn mit allen Kräften, selbst ohne Aussicht auf Erfolg, durchzuführen. Die Niederlage wird trotzdem nicht ausbleiben, aber sie muß eine ehrenvolle sein; die Waffen ohne Kampf strecken, ist Feigheit. Vor allem sind dazu die Hofbühnen berufen. Sie sind staatlich subventionirt, genießen außerdem bedeutende Geldzuschüsse aus den Privatkassen der betreffenden Regenten und haben daher mit der Existenzfrage erst in letzter Linie (sic!) zu rechnen. Die Stadttheater, selbst die größeren, können gar nicht mehr in Betracht gezogen werden.“ Als ein abschreckendes Beispiel wird dann die Stuttgarter Hofbühne angeführt, von der gesagt wird: „Was an Zerfahrenheit, Bewußtlosigkeit, Mangel an jedem künstlerischen Prinzip, kläglicher Intendanzwirthschaft, Intrigue nur immer denkbar, gipfelt sich in diesem von Weiberherrschaft zerrütteten Institute bis zum Unglaublichen. Es repräsentirt einen Grad von künstlerischer Verworfenheit, der von allgemein kunstgeschichtlichem Interesse ist. Das Stuttgarter Theater war, so lange Menschen denken können, in Weiberhänden, und so zart dieselben auch sein mögen, so gehört doch die ganze Kraft eines Mannes dazu, sich gegenüber solchen trüben Einflüssen auf den Beinen zu halten. Herr v. Gall lag bereits bei der ersten leisen Berührung eines kleinen Weiberfingers auf dem Boden und ist seitdem auch nie wieder aufgestanden. Er ließ den ganzen Troß unwürdiger Zumuthungen

über sich wegstürmen, versuchte höchstens in einem freien Momente sich aufzuraffen und war froh, rings um sich fette grüne Weide zu finden. Es schwebte ihm stets nur die Existenzfrage vor Augen, und ihr zu Liebe ertrug er alle Rippenstöße, die man ihm wahrlich nicht ersparte. Er ließ also dem Weiberregimente völlig die Zügel schießen und wurde dadurch mit der Zeit selbst so weibisch, daß er die heillosesten Dinge auch gut hieß, wo es ein Wort an den König bedurft hätte, der, einmal die Augen geöffnet (sic!), rasen würde über den Mißbrauch, den man mit seinem Vertrauen, ja sogar mit seinem Namen getrieben."

Die verschiedenen Perioden des Weiberregimentes wurden in chronologischer Ordnung in fünf getheilt, von denen die letzte, die Klettner-Steinausche, „alles in sich schließe, was an Verderbtheit nur denkbar erscheint. In ihr sind alle bösen Aussaaten früherer Jahre zur Ueberreife, ja zur Fäulniß gediehen, und die Protektionswuth, die Parteiung, der Bruch mit jeder anständigen Tradition, die Denunziation, Lüge und Verleumdung, welche dieselbe kennzeichnen, verbreiten eine Atmosphäre, in der kein Gesunder athmen kann . . ." Sie erwarten nicht von mir, verehrte Frau, daß ich die Schmähungen, welche der Autor berghoch häuft, wiederhole. Aber in einem Punkte traf er das Richtige mit folgender Parallele: „Die Stubenrauch war eine feingebildete, intelligente Dame, die ihre Stellung am königlichen Hofe (sic!) mit unendlich feinem weiblichen Instinkte immer in bescheidene und vernünftige Grenzen drängte. Nur im Theater hatte sie sich Einfluß vorbehalten und übte ihn aus. Und was that sie? Sie sorgte für ihre Verwandten und Freunde, eine um so verzeihlichere menschliche Schwäche, als sich unter diesen eben lauter brauchbare, theilweise sogar hervorragende Subjekte befanden. Wenn ihr Schwager Löwe, wenn Moritz, Lewald, Lindpaintner rc. von der Protektion der Stubenrauch Nutzen zogen, so waren es Leute, die durch ihre geistige Potenz die Vorschüsse, die man ihnen gab, zurückzahlen konnten. Man vergleiche einmal diese Namen mit den Protektionskindern der Jetztzeit . . . (es folgt eine Reihe von Namen) . . . dort überall Intelligenz und geistige Kraft, hier Talentlosigkeit und Unfähigkeit. Dabei hatte die Stubenrauch ein warmes Herz für ihre Kunst, es lag ihr am Gelingen, am würdigen Kleide ihrer Sache. Wer denkt heute noch an die Kunst, wer an die Interessen der Anstalt!?

Sie dient zu nichts mehr als zur Sinecure der Unfähigkeit und der treu ergebenen Schmeichler; sie kleidet Frl. Klettner in kostbare Roben und versorgt nach und nach ein ganzes böhmisches Zigeunerlager: weiter macht man keine Ansprüche mehr an sie."

Mit einer Flut von Cynismen geht es nun über Herrn v. Gall her, und auch daran, daß Eckert in eine „gewisse Indolenz" verfallen sei, wird die Schuld lediglich dem Intendanten aufgebürdet. Am schärfsten wendet sich der Autor gegen Rosa Steinau und ihr ganzes Haus. Mit einer Bosheit und Rücksichtslosigkeit ohne Gleichen werden ihre intimsten Familienbeziehungen hervorgezerrt. Dann folgt eine große Ueberraschung: eine Note in der Nummer vom 17. Dezember meldet, es sei dem Autor zu Ohren gekommen, Graf v. Taubenheim sei zum neuen Intendanten ernannt.

„Es wurde uns," fährt er fort, „vor kurzer Zeit der Wunsch insinuirt, unsere Besprechungen in diesen Blättern einzustellen. Wir haben darauf den Vorschlag gemacht: man enthebe Herrn v. Gall seines Amtes und betraue einen nach jeder Richtung hin befähigten Mann mit der artistischen Führung des Institutes; in dem Augenblick, wo wir Einsicht von dem betreffenden Kontrakt nehmen würden, sei unser letztes Wort geschrieben. Auf diesen Vorschlag erfolgte vorerst keine Antwort, wenn nicht die gerüchtweise Ernennung des Grafen v. Taubenheim eine solche sein soll. Uns könnte die auf diese Weise beliebte Erledigung nicht völlig genügen. Wir wissen von dem Grafen v. Taubenheim, daß er ein Ehrenmann im strengsten Sinne des Wortes ist und daß er als Autorität für das verschiedenartige Ceremoniell sämmtlicher europäischer Höfe gilt. Daß er eine Befähigung zum Intendanten hat, soweit es die künstlerische Leitung einer Bühne betrifft, kann durch nichts bewiesen werden. Dazu gehören sorgfältige Studien, praktische Kenntnisse und Erfahrung. Wir glauben, ohne unbescheiden zu sein, in unseren Abhandlungen einen kleinen Bruchtheil theatralischer Erfahrungen bethätigt zu haben, und gestützt auf diese halten wir die Ernennung eines artistischen Direktors mit unbeschränkter Machtvollkommenheit für eine unerläßliche Nothwendigkeit. Dieser leitet das Theater, Graf v. Taubenheim enthebt ihn der Nothwendigkeit, dasselbe dem Hofe gegenüber zu vertreten, eine Verpflichtung, die einer künstlerisch organisirten Natur ohnehin nie-

mals erwünscht sein kann. Wir wollen, dies sei man überzeugt, niemandem eine Sinecure verschaffen, sondern dem Stuttgarter Theater eine künstlerisch strebsame und befähigte Kraft zuführen, und ehe dies in irgend einer Weise geschehen, können wir unsere Absicht nicht als erreicht ansehen, können das erwünschte Stillschweigen nicht versprechen."

Schon die folgende Nummer brachte den Hinweis auf Marie Meyer, und es schien, daß auch nach dieser Seite hin mißliebige Enthüllungen folgen sollten. Trotzdem der Autor beim Feststellen seiner Bedingungen nicht einmal wußte, daß eine Blütezeit der Hofbühne, die Moritzsche, von der er sprach, just unter die Intendanz dieses nämlichen Grafen v. Taubenheim gefallen war, dessen Berufung ihm „nicht völlig genügte", stehen wir — so unglaublich dies klingt — mit diesen seinen Vorschlägen an der Wiege der neuesten, der heutigen Theaterepoche (Gunzert-Wehl), und dies ganz allein ist der Grund, weßhalb ich es über mich gewinnen konnte, auf diese Artikel zurückzugreifen, denen die Ereignisse der Folgezeit eine Art von dokumentarem Werth aufgeprägt haben.

Wir müssen da scharf unterscheiden: nicht durch sich selbst sind diese Berichte bemerkenswerth, sondern als ein unwiderlegbarer Beweis dafür, wie weit man auf der schiefen Ebene schon abwärts gerollt war. Soweit war es gekommen, daß durch diese Angriffe, von dieser Seite geschehen, man sich vor die Alternative gedrängt sah, entweder dem Schreiber Konzessionen, und zwar tiefeinschneidendster Art, zu machen, oder zu riskiren, daß er noch tiefer den Schlamm aufwühle und einen noch größeren Skandal hervorrufe. Die Artikel hörten plötzlich auf, und ein fremder, in München ansäßiger Herr, indem er sich bemühte, die Autorschaft auf seine Schultern zu nehmen, gab eine Schlußerklärung ab, dahin lautend: man habe „einen namhaften Ehrensold für die Arbeit in wohlwollender Beurtheilung derselben" angeboten, der jedoch abgelehnt worden sei; daraufhin habe man die bereits erwähnten „Vorschläge" Seitens des Autors gemacht, auf dieselben aber weder eine direkte noch indirekte Antwort erhalten. „Da trafen wir hier ganz zufällig mit einer einflußreichen Persönlichkeit aus Stuttgart zusammen" (ich verzichte darauf, den bekannten Namen dieses Herrn Grafen zu nennen), „von der wir annehmen können, daß sie mit allen dortigen Verhältnissen genau

betraut ist. Derselbe erklärte uns, daß man in Stuttgart vielleicht gerne Willens sei, mit dem Theater reorganisirend vorzugehen, daß dies gewiß auch geschehen würde, daß es aber unter dem Drucke unserer Besprechungen, die seiner Ansicht nach in maßgebenden Kreisen den übelsten Eindruck hervorgerufen hätten, nicht geschehen könne und nicht geschehen würde. Gut denn — wir wollen das Beste des Stuttgarter Hoftheaters fördern und in keiner Weise hindern, deßhalb vorerst schweigen."

Und so geschah es. Eingeweihterseits wurde später behauptet, es sei an Hallwachs das Versprechen gegeben worden, man werde ein Uebergangsstadium schaffen, nach dessen Verfluß er selbst in eine leitende Stellung bei der Hofbühne einrücken sollte. Als entsprechende Persönlichkeiten für das Provisorium habe Hallwachs auf Befragen den zwar in den besten Jahren stehenden, aber in der eigentlichen Praxis und Technik der Bühne wenigerfahrenen Schriftsteller Feodor Wehl in Hamburg und den in diesen Dingen zwar sehr versirten, aber schon hochbetagten, auf die Dauer also nicht mehr aktionsfähigen Schauspieler Heinrich Marr, gleichfalls in Hamburg, vorgeschlagen. Indem man sich für den einen oder den anderen von beiden entschied, sollte die Anwartschaft zur Nachfolge Hallwachs vorbehalten bleiben. Hatte diese Kombination — was ich dahingestellt sein lasse — jemals thatsächlichen Halt, so wurde sie schon dadurch hinfällig, daß der Münchener Regisseur bald darauf von einem schrecklichen Leiden, der Gehirnerweichung, befallen wurde, die ihn in verhältnißmäßig noch sehr jungen Jahren dahinraffte. Ein tiefblickender Alba hätte auch in diesem Falle das Dichterwort anwenden können: „Graf, dieser Mortimer starb Euch sehr gelegen!"

---

## 21.

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, als die Angriffe der Presse von allen Seiten gegen Baron v. Gall losstürmten, suchte er sich durch ein statistisches Bollwerk zu vertheidigen, entwarf Tabellen seines Repertoires und ließ sie in großem Formate drucken. Das las sich ganz imposant; aber die Lücken waren ihm leicht nachzuweisen. Auf dem Papiere schien es auch mit der Pflege des Schauspiels ganz gut bestellt zu sein; in Wahrheit

war dasselbe zurückgegangen, und die Oper gewann, wie schon aus dem Frühergesagten hervorgeht, ein immer stärker hervortretendes Uebergewicht.

Zwar an einzelnen Novitäten fehlte es auch da nicht, aber es war kein Schritthalten mit dem Zuge der Zeit, sondern mehr ein unsicheres Tasten und Zugreifen, und die Stücke kamen, wie gerade einer der verschiedenen Regisseure sich geltend zu machen vermochte. Man klagte, daß die Insceneſetzung dürftig, lotterig, der ganze dekorative und technische Apparat in sichtlichem Verfall sei. Damals wurde noch bei offener Scene verwandelt, und das sprichwörtliche Ungeschick der Stuttgarter Theaterarbeiter, woran schon Goethe Anstoß genommen, trat fast in jeder Vorstellung zu Tage. Und doch verstand es Gall noch einmal, das Personal durch Kräfte, zum Theil von erstem Range, zu ergänzen und ein vorzügliches Ensemble zu wahren. Ich werde das näher ausführen; betrachten wir zunächst das Repertoire.

Unverkennbar tritt in diesem ganzen Jahrzehnt, und besonders je tiefer wir in die Klettnersche Periode treten, eine Zurücksetzung, ja Verwahrlosung des klassischen Dramas, auf dem im früheren Jahrzehnt der Schwerpunkt gelegen hatte, hervor und dementsprechend eine Ueberwucherung der „leichten Waare“. Außer der Neueinstudirung von Schillers Kabale und Liebe, wovon schon früher die Rede war, wurde eine neue klassische Ausbeute vornämlich bei Kleist gesucht, von dem Prinz Friedrich von Homburg, Die Hermannsschlacht und Die Schroffensteiner auf die Scene kamen; ferner bei Shakespeare, dessen Julius Cäsar und Was Ihr wollt sehr gut gegeben wurden. Das Leben ein Traum und der Richter von Zalamea von Calderon (letzteres Stück von Wehl bearbeitet) waren die Anleihen aus der spanischen Literatur. Im Jahre 1863 sammelte man die Mittel zu einem Denkmal für Ludwig Uhland und veranstaltete zu diesem Behufe am 6. Januar eine Benefizvorstellung seines Ernst von Schwaben, nachdem kurz zuvor Heyses Ludwig der Baier vor die Rampe gebracht worden war. Am zahlreichsten mit Novitäten figurirte wiederum die Birch-Pfeiffer, von welcher Ein Kind des Glücks, Der Goldbauer, In der Heimat, Eine Tochter des Südens (nach dem Roman der Kavanagh), Rubens in Madrid und Die Marquise von Villette neu erschienen, während der gleich fruchtbare Benedix nebst einer Menge Kleinigkeiten, mit den Zärtlichen Ver-

wandten, den Epigrammen ꝛc. vertreten ist. Gutzkow brachte als Novität Zopf und Schwert und Ein weißes Blatt in der neuen Bearbeitung, Laube den Statthalter von Bengalen und Die Karlsschüler, Redwitz den Zunftmeister von Nürnberg und den Dogen von Venedig, Putlitz den früher genannten Wilhelm von Oranien in Whitehall und Spielt nicht mit dem Feuer, Heyse Hans Lange, Mosenthal Pietra und den Schulz von Altenbüren, Roquette Die Märtyrer des Glücks, Hackländer den Verlorenen Sohn. Die erste Vorstellung dieses Stückes fand am 1. April 1864 statt und sie wurde dadurch verhängnißvoll für den Autor, daß er durch eine Entzündung des Auges, welche er sich zugezogen hatte, sich nicht abhalten ließ, den Proben beizuwohnen, wobei er durch die Zugluft im Bühnenraume das Uebel so verschlimmerte, daß er bald darauf die Reise zu Gräfe nach Berlin behufs einer Operation antreten mußte; und dort in der Anstalt dieses Ophthalmologen war es, wo ihm die Kunde vom Tode König Wilhelms und seiner Amtsenthebung zukam.

Noch einige einheimische Dichter waren in den sechziger Jahren mit neuen Bühnenwerken vertreten, vor allem der kraftvolle, dem Schillerschen Vorbilde nachstrebende J. G. Fischer mit Saul und Friedrich II. von Hohenstaufen (1864 erstmals aufgeführt, 1867 neueinstudirt), ferner der Dante-Uebersetzer Friedrich Notter mit den Johannitern, der feinsinnige, reichbegabte August Wintterlin mit seiner geschickten Dramatisirung einer Episode aus der einheimischen Geschichte: Die Bürgermeisterin von Schorndorf, endlich C. und Fr. Kiedaisch mit dem scenisch wirksamen Tod des Tiberius. Zu diesen Einheimischen gesellte sich sodann in weiterem Kreise: Weilen mit Edda (Musik von Robert v. Hornstein), Jordan mit Durchs Ohr, Lederer mit Geistige Liebe und Häusliche Wirren, Rosen mit Hohe Politik und Nullen, Brachvogel mit Narziß und Prinzessin Montpensier, Girndt mit Y 1 und Und, Bernhard Scholz mit Maske für Maske, v. Meyern mit den Kavalieren u. A. Als eine höchst werthvolle Stütze des Repertoires bewähren sich auch in den sechziger Jahren die besseren französischen Stücke, insbesondere die graziösen Lustspiele: Sardous Letzter Brief (1861), Scribes Seliger Lyonel (1860, gleichfalls von Gall übersetzt), Wenn Frauen weinen (1864), Die öffentliche Meinung von Augier (1865), Der arme Marquis (1865), Er

muß aufs Land (1867), Sand in die Augen von Labiche, Der Graf Hiob von Laya (übersetzt von Graf v. Seckendorff), und Wenn man allein ausgeht von Grangé und demselben Henry Rochefort, der später Louis Napoleon die schreckliche „Laterne“ angezündet hat. Dieses Stück wurde seiner Zeit reizend gespielt durch v. Prosky, Rüthling und Robert, sowie von den Damen Meyer und Steinau.

Unter all den angeführten Novitäten, welche noch auf die Intendanz v. Gall entfallen, knüpfen sich an keine für die Hofbühne so tragische Erinnerungen, als an die Première der Karlsschüler am 10. Februar 1865. Für das württembergische Fürstenhaus behandelt dieses Drama ein delikates Stück aus seiner eigenen Geschichte — der Schauplatz desselben ist vom Hoftheater nur durch das, von den Baumeistern Herzog Karls gebaute Residenzschloß entfernt, und der Dichter mußte, um die äußeren und inneren Kämpfe Schillers recht eindringlich fühlbar zu machen, die Gegensätze möglichst verschärfen und den Herzog als tief befangen im Geiste der alten Zeit und deßhalb als gänzlich unfähig hinstellen, eine so gewaltige, alle hergebrachten Regeln umstürzende Dichtererscheinung, wie den Hauptmannssohn von Marbach, zu begreifen. Spricht er doch sogar für ihn vom Schaffote! König Wilhelm ließ das Stück nicht aufführen;* König Karl aber gab es frei und fand sich selbst zur ersten Vorstellung ein. Alles war voll Erwartung, das Haus dichtgefüllt. Der königlichen Loge gegenüber saß der letzte Karlsschüler, der das noch in Wirklichkeit mit durchlebt hatte, wovon der Dichter auf den Brettern ein ideales Abbild zu geben versuchte.

Nur zwei Akte sollten zur Aufführung kommen und auch die letzte Scene nicht vollständig — es fehlte dabei der Sergeant Bleistift, welcher neben seinem Herrn bei dem Aktschlusse zu erscheinen hat.

Sie erinnern sich, verehrte Frau, daß ich in den fünfziger Jahren unter all den Kollegen des Komikers Birnbaum ihn selbst am flüchtigsten berührt habe. Das hatte seinen guten Grund. Ich habe ihn mir aufgespart bis zu diesem Augenblicke,

---

* Bekanntlich sind von den Hofbühnen zu Berlin bis zum heutigen Tage Stücke, die Personen aus dem eigenen Fürstenhause behandeln, verbannt

da an ihm sein mehr als trauriges Verhängniß sich vollzog. Wenn einmal jemand sich daran macht, die ungewöhnlichen Schicksale aus dem Leben deutscher Mimen zu schreiben, so gibt in diesem Buche die Episode Birnbaum eines der dunkelsten Blätter. Ich will sie hier erzählen.

Birnbaum hatte früher als Schauspieler, Sänger und Regisseur am kurfürstlichen Hoftheater in Kassel gewirkt und sich dort der besonderen, aber gefährlich wetterwendischen Gunst des Hofes neben der dauerhafteren des Publikums erfreut. Da fügte es der Unstern, daß ein Sohn des Kurfürsten, einer aus dem Geschlechte der Hanau, der Fürst Friedrich Wilhelm, den Liebreiz eines Töchterleins des Komikers, Auguste Birnbaum, entdeckte und ohne Wissen des Vaters Beziehungen zu ihr suchte und anknüpfte, die zu der Flucht des jungen Paares nach England und ihrer nach englischem Gesetz zulässigen Ehe führten. Der darob ergrimmte Kurfürst — der Mann, der im Jahre 1866 kurz vor dem großen Thronkrach die denkwürdigen Worte sprach: „Ich bin deutscher Bundesfürst so gut wie der König von Preußen und dieser hat mir nichts zu befehlen!“ — scheuchte Birnbaum und seine Familie aus Amt und Land. In Stuttgarts verfehmter „Neckarstraße“, durch Verwendung der Stubenrauch, fand der fahrende Künstler ein Asyl, am Hoftheater den Erwerb. Herr v. Gall, ohnehin wenig Sympathie hegend für die ihm auf diese Weise oktroyirten Mitglieder, fühlte sich persönlich durch die derbe, etwas grobknochige, aber durch und durch gesunde Komik Birnbaums abgestoßen. So versagte er dem Manne sein Wohlwollen und beschäftigte ihn ungenügend und seiner Individualität widersprechend. Birnbaum war im Leben eine einfache, gerade Natur, in seinem Aeußern einem recht trockenen Spießbürger ähnlich. Auf der Bühne gewann diese unscheinbare Persönlichkeit ein ungewöhnliches Leben; seinem sprühenden Witz, mit unverwüstlicher Trockenheit vorgebracht, konnte niemand widerstehen. Die kleinste Rolle wußte er mit einer solchen Fülle drolliger und witziger eigener Einfälle zu bereichern, daß er bald trotz der von dem Intendanten an ihm geübten Hintansetzung eines der beliebtesten Mitglieder des Theaters wurde. Der junge Fürst von Hanau und das Schauspielerkind verlebten die Flitterwochen in der Schweiz — auf Kosten des bürgerlichen Vaters, da der fürstliche den Säckel erst dann zu öffnen versprach, wenn

der Sohn die verhaßte Komödiantentochter verlassen und reuig zu Füßen des Kurfürstenstuhles Buße gethan haben würde. Honigmonde spotten bekanntlich der weisen Oekonomie und alpine Hotels sind den Börsen der Fürsten wie anderer Menschenkinder gefährlich. Birnbaum, stets auf einen Stimmungswechsel in Kassel hoffend, fürchtete, seinem Schwiegersohne ungewohnte Entbehrungen aufzuerlegen . . . was er in langen Jahren sich kärglich erübrigt, er gab es hin für das geliebte Kind, vielleicht auch — wer ergründet das Menschenherz und seine Schwächen! — im Traume vom Zauber der Fürstenkrone befangen, die sich um die Schläfe seines Kindes wand. Er gab alles hin, verpfändete, um die nöthigen Summen für seinen erlauchten Schwiegersohn aufzutreiben, sein schönes Mobiliar, eine hübsche Gemäldegallerie, legte den Grund zu seinem unaufhaltsam hereinbrechenden finanziellen Ruin, er opferte sich und seine anderen Angehörigen, setzte alles — auf ein Nichts! Der Hof zu Kassel behielt den Sieg, der junge Fürst gab seine bürgerliche Gattin auf, bedingungslos auf, flatterte von dannen und ließ die junge Frau zurück . . . mit dem Tod im Herzen. Sie kehrte heim ins Vaterhaus, gebrochen, zerschlagen an Körper und Seele. Noch nicht 25 Jahre alt, starb sie, man trug sie hinaus auf den Cannstatter Gottesacker, wo der Vater ihr den Denkstein setzen und Cypressen pflanzen ließ.

Ich habe Ihnen den Ort schon früher genannt: er ist nur wenige Schritte entfernt von dem Cannstatter Kursaal, Ferdinand Freiligrath und Bernhard Molique liegen dort ebenfalls begraben. Der Hügel, den ich meine, liegt nur wenige Schritte von Freiligraths Gruft entfernt, an der Ostseite der Umfassungsmauer. Wilder Epheu umrankt den Grabstein, sodaß man die Blätter entfernen muß, um die Inschrift lesen zu können:

Auguste,
Gemahlin Sr. Durchlaucht des Fürsten Friedrich Wilhelm
von Hanau,
geb. Birnbaum,
geboren 9. November 1837, gestorben 29. Juni 1862.

Auf der Rückseite des Steines befindet sich ein goldener Stern eingemeißelt und darunter: „Wiedersehen!“

Der Kurfürst von Hessen-Kassel hatte gewünscht, das Begräbniß aus eigenen Mitteln vollziehen zu lassen, hoffend, dann auch der Grabschrift den beredten Mund verschließen zu können. Entrüstet lehnte Birnbaum das Almosen, das er wohl als ein Danaergeschenk erkannte, ab, und der Fürstin von Hanau ward auf dem Grabmal ihr mit dem eigenen und des Vaters Untergang erkauftes Recht. Der Epheu, so dicht er im Frühlingstrieb seine Ranken spinnt, kann die Grabschrift auf jenem Stein wohl verhüllen, aber nicht auslöschen.

Das grausam unerbittliche Geschick, welches die Familie des Künstlers verfolgte, ruhte noch nicht; nur der erste Akt war abgespielt. Eine zweite talentvolle Tochter Birnbaums wandte sich der Bühne zu und nahm, von der Mutter geleitet, Engagement zu Prag. Mit ihnen verlebte der Alte die Ferienmonate, als ihm am Schlusse derselben der Tod auch seine Frau entriß. Der Beerdigung wegen verlangte er Verlängerung des Urlaubs, die Herr v. Gall verweigerte. Als Birnbaum dennoch ausblieb, um der Verstorbenen die letzte Ehre zu erweisen, wurde er mit einem Gehaltsabzug bestraft, ja mit Entlassung bedroht. Der Mann, dessen Beruf es war, die andern durch seine Späße aufzuheitern, den Zuschauerraum des Theaters von lustigem Lachen erschallen zu machen — wie mußte ihm zu Muthe sein, als er die Bretter wiederbetrat! Und doch verstand er es, schweigend zu dulden; nur wenige Auserwählte wußten, was in ihm vorgieng. Zählte er doch zur großen, weitverbreiteten Gattung jener Menschen, die Freytag in seinen Journalisten so klassisch „Tragkörbe" nennt. Treffend kennzeichnet Birnbaums Gemüthszustand in jener Zeit das folgende von ihm verfaßte, auf eine leicht zu errathende Person gemünzte Epigramm:

„Wenn einst das Kontingent der Hölle,
Deß hoher Schmuck und Zier Du bist,
Zur Beichte an des Richtthrons Schwelle,
Vor unserem Herrgott vorgeladen ist;
Wie soll es, Judas, mich ergötzen,
Seh ich Dich zähneklappernd stehn,
Um Dich für Härte, Wortbruch, Pflichtverletzen
In Ewigkeit verdammt zu sehn. — —
Mag Jeder das Errathen unterlassen,
Sind Reime, die für Manchen passen!"

Unter diesen trüben Verhältnissen kam an den Schwergeprüften das Jahr 1865 und die erste Aufführung der Karlsschüler heran. Er erhielt die Rolle des Sergeanten Bleistift zuertheilt, jener armen gehudelten Unterthanenseele, in welcher er ein Stück seines eigenen Duldens, seines eigenen verpfuschten Daseins ausgeprägt fand. Mit ungewöhnlicher, mit wahrhaft zärtlicher Sorgfalt behandelte er diese Rolle, sein Schmerzenskind. Sie hat ihren Höhepunkt im zweiten Akt, in der äußerst wirksamen Erzählung des traurigen Vorlebens. Birnbaum sprach und spielte wahrer und tiefer als jemals, das Haus spendete nach der Erzählung stürmischen Beifall. Als Bleistift mit dem Herzog Karl* die Bühne verließ, frug er diesen seinen alten Freund sehr erregt, ob er seiner Darstellung gefolgt sei? Grunert, ohnehin bei jeder größeren Rolle für alles, was außer ihm lag, völlig todt und nur versunken in die eigene Aufgabe, war es noch mehr an diesem wichtigen Abend; er versprach, bei der nächsten Aufführung den Wunsch Birnbaums zu erfüllen, und begab sich an die Mittelthüre, durch welche wiedereintretend, er die im Saale versammelten Karlsschüler beim Tabak, Punsch und Räuberlied zu überraschen hat. Und während sie draußen froh und wild spektakelten und „Ein freies Leben führen wir" sangen, hatte Birnbaum erschöpft auf einem Versatzstück Platz genommen. Der Inspicient hörte ihn plötzlich aufschreien und fieng, herbeieilend, den Taumelnden in seinen Armen auf . . . ein Schlagfluß hatte seinen Lebensfaden zerrissen.

Da lag der bedauernswürdige Gegenschwieger des regierenden Kurfürsten von Hessen, im groben Blaurocke des schwäbischen Sergeanten, eine geschminkte Leiche, stumm und ohne Regung, inmitten der von entsetzten Gruppen rasch herbeieilender Kollegen sich anfüllenden, schwachbeleuchteten Hinterbühne, während ein bemalter Leinwandfetzen ihn von der Scene schied, auf der die herzoglichen Eleven, noch ohne Kenntniß von dem Geschehenen, weiter sangen und lärmten. Der Akt wurde zu Ende gespielt, aber von der Unruhe auf und hinter der Bühne rieselte eine schauernde Ahnung durch das Publikum, und als Grunert hervortrat, das Ereigniß zu verkünden, giengen tieferschüttert, un-

* Den Herzog spielte Grunert, den Schiller Wentzel, die Franziska Frau Wentzel, die Laura Frl. Bissinger, den Koch Edward.

heimlich lautlos, unter dem bleiernen Drucke des plötzlich hereingebrochenen Schicksalsschlages wie gelähmt, die Zuschauer von dannen, durch die Pendelschwingung einer einzigen Sekunde in Leidtragende verwandelt.*

Das Gericht kam und ordnete Birnbaums Papiere. Da fand man ein kleines, mit Bleifeder beschriebenes Zettelchen folgenden Inhalts: „Morgen, am Tage nach der ersten Aufführung der Karlsschüler wird man meinen hoffentlich rasch und tödtlich zerrissenen Leichnam auf den Eisenbahnschienen zwischen Feuerbach und Kornwestheim finden. Ich bitte um freundliches Angedenken und um ein stilles, einfaches Grab an der Seite meines geliebten Kindes. Es bedarf keiner Inschrift."

Keinem wird mehr aufgebürdet, als er tragen kann, sagt ein landläufiger Spruch; es könnte auch heißen: als er tragen will, und dem braven Alten dünkte endlich doch die Bürde zu schwer, der Weg zu weit. Er hatte die Rechnung seines Lebens schon abgeschlossen, als er den Fuß auf die Bühne setzte, um den Sergeanten Bleistift zu spielen; allein ein letzter Strahl von einer Schicksalsgunst fällt auf sein Lebensende — er starb nicht im fröstelnden Grauen eines Februarmorgens auf dem harten Lager der Eisenbahnschienen, sondern wie ein Krieger auf dem Schlachtfeld, gefallen in ehrlichem Kampfe.

Sein Wunsch ward erfüllt, man hat ihn in Cannstatt neben seinem gefürsteten Kinde begraben. Keine Inschrift meldet seinen Namen. So hat er selbst es gewollt. Aber jener goldene Stern lächelt auf seine Gruft herab und das schöne Wort der frommen Zuversicht: „Wiedersehen!"

* * *

Es gibt keinen Theaterdirektor, der nicht das Heirathen — schon aus Herzensgrund verwünscht hätte. Raubt es ihm doch oft genug seine besten weiblichen Mitglieder. Der umgekehrte Fall, daß durch den Verlust eines Mannes ein Talent frei wird und sich der Bühne zuwendet, ist bei weitem der seltenere. Und doch traf beides zusammen bei Antonie Wilhelmi und ihrer Nachfolgerin: jene

---

* Die erste vollständige Aufführung der Karlsschüler fand am 26. Februar 1865 mit Rüthling in der Rolle des Sergeanten statt.

reichte ihrem schönen blonden Hofmeister, dem Erzieher ihres Sohnes, die Hand, und Eleonore Wahlmann hatte durch den Tod den Gatten, welchen sie gegen den Willen ihrer Eltern sich erwählt hatte, verloren.* Als im Jahre 1866 „Vater Marr" von Hamburg wiederum zu einem Gastspiele kam, brachte er die noch sehr junge Wittwe, damals ein schmächtiges, interessantes, mignonhaftes Geschöpf, mit sich. Sie hatte bis dahin nur Liebhaberinnen gespielt, der alte erfahrene Theaterkenner aber in ihr die Heroine erkannt, zu welcher eine gewisse Herbheit, Schneidigkeit und Energie ihres Wesens und ein schönes klangvolles Organ sie prädestinirten. Nachdem sie in Deborah, der Jungfrau von Orleans und Ein Ring gastirt hatte, trat sie am 7. September als Maria Stuart ins Engagement. Die Elisabeth neben ihr spielte damals Helene Widmann, eine noble, aber etwas kalte und berechnende Darstellerin. Erst im weiteren Verlaufe ihrer Thätigkeit fand Frau Wahlmann den vollen Schwerpunkt ihres Talentes als Tragödin in Aufgaben großen Styls. Im Konversationsstück war sie ihrer Vorgängerin niemals ebenbürtig, es fehlte ihr da an Beweglichkeit, an Behendigkeit des Geistes und leichter, flüssiger Spielart; nur wo die Rolle breitere sattere Farben verträgt oder verlangt, wie die Frau von der Straß in Laubes Böse Zungen, bringt sie dafür das Zeug mit. Für Charaktere wie die Lady Milford und Prinzessin Eboli das richtige Maß und die spirituelle Belebung zu finden, fällt ihr nicht leicht. Besonders in früherer Zeit trat dies hervor, als sie noch tief im Naturalismus steckte. Allmählich gelang es ihr, sich aus diesem zu erheben und selbst Gestalten wie die Iphigenie, die Phädra, in edlerem Maße zu verkörpern; von der Bewunderung ihrer Jungfrau von Orleans bin ich mit der Zeit sehr zurückgekommen. Da muß doch alles magisch, nicht physisch wirken. Durch körperliche Kraft mit Männern wetteifern, ist ja für eine Frau ein Unsinn; sie bezwingt durch einen unerklärbaren seraphischen Zauber, ist Priesterin und Seherin, nicht Heldin oder Amazone. Ganz anders gestaltet sich die Sache, wenn Frau Wahlmann ihr eigentliches Naturell einsetzen kann. Als Isabella, Judith, Medea, Lea, Lady Macbeth — in neuester Zeit als Brunhild in

* In zweiter Ehe vermählte sie sich im Jahre 1875 mit einem Mitgliede des Hoftheaters, dem Schauspieler Hermann Willführ.

der Geibelschen Dichtung — zählt sie heute wenige ihres Gleichen in Deutschland, und wir haben sie im Laufe der Jahre auch in diesen Leistungen sich immer mehr vervollkommnen, sie eine immer richtigere Vertheilung von Licht und Schatten, eine immer größere Herrschaft über die feineren und höheren Ausdrucksmittel ihrer Kunst erlangen sehen, sodaß sie heute aus jener Zeit ohne Frage die erste Stütze unseres Schauspiels ist.

Als sentimentale jugendliche Liebhaberin für zweites Fach war, von Grunert empfohlen, seit Mai 1860 Marie Bissinger engagirt, welche, wenn auch einen etwas weinerlichen Ton, so doch poetische Auffassung und natürliche Anmuth besaß. Noch etwas früher engagirte Gall für Naturburschen und Chevaliers Poly Henrion (L. Kohl v. Kohlenegg), ein recht nettes Talent für Nippes und kleine Gesangsaufgaben — besonders französische Chansonetten — außerhalb der Bühne aber ein besserer Schauspieler als auf derselben. Aus vornehmer Wiener Familie stammend, pflegte er nach den höheren Gesellschaftskreisen zu streben, versammelte viele Bekannte um sich und wußte sie dadurch in Athem zu halten, daß er interessant log — Pardon! ich wollte sagen: fesselnd zu erzählen wußte. Von Hamburg, der geräuschvollen Seestadt warmpulsirenden Lebens und Verkehrs, fand von jeher ein besonders reger Zuzug dramatischer Künstler nach der stillen Schwabenresidenz statt; Poly Henrion kam wie Frau Wahlmann aus Hamburg, wo er mit Hedwig Raabe engagirt gewesen war. Man weiß, wie er ihr nach Petersburg nachreiste, gleich Möros den Dolch im Gewande, und wie er von dort, ein unglücklich und verzweiflungsvoll Liebender, durch die nüchterne russische Polizei, welche solche Gefühle nicht genügend zu würdigen weiß, unerbittlich ausgewiesen wurde.

Wer das Stuttgarter Schauspiel seit den fünfziger Jahren nicht wieder gesehen hatte, der konnte sich dem Eindruck nicht verschließen, welche Veränderung, ja Verwüstung ein Jahrzehnt in solch einem Personenstand auszuüben vermag. Dadurch daß auch illustre Gäste bis zum Lebensabend König Wilhelms ferngehalten wurden,* daß also von auswärts keine neuen, leben-

* Im November 1862 kam Friedericke Goßmann, im Februar 1863 Bogumil Dawison (Hamlet, Clavigo, Kaufmann von Venedig, Räuber, Hans Jürge, Wiener in Paris), beide machten förmlich Furore.

digen, zur Nachahmung anfeuernden Vorbilder auftraten, daß ferner von Seiten der Oberleitung die künstlerische Wachsamkeit und der rege Impuls fehlten, war eine Art von konventionellem Tone eingerissen, pathetische Deklamation an Stelle des verrauchten jugendlichen Enthusiasmus getreten. Es fehlte die innere Wahrhaftigkeit, die Frische und Einfachheit; das Schauspiel war auf dem Wege, eine Ruine zu werden. Alles in allem that eine Auffrischung durch jüngere Kräfte dringend noth, und indem Gall dieselben noch einmal zu finden und richtig vorzuführen wußte, blieb dem Schauspiele das Interesse des Publikums auch in diesem Jahrzehnt gewahrt.

Kurze Zeit vor dem Gastspiele von Eleonore Wahlmann, am 11. Mai 1866, erschien ein schlanker, bildhübscher, dunkellockiger Jüngling aus dem Lande Lenaus, mit einem Temperamente, das Feuer aus dem Boden schlug, wo immer er stand. Von Zürich kommend, debütirte er als Bugslaff in Hans Lange und Franz im Götz. Merkwürdig an ihm war schon damals, in den Tagen seiner ersten Anfängerschaft, sein schlechthin unerschütterliches Vertrauen, daß er als Mime eine große Laufbahn machen werde. War ihm doch außer seinem glänzenden Talent zugleich ein scharfes und eindringliches Calcül angeboren und er kannte schon damals ganz genau den Stand des künstlerischen „Marktes", er kannte die Noth der Direktoren und die Klagen, daß die Liebhaber aussterben; er wußte, daß man Persönlichkeiten, Kräfte, wie die seinigen, für die deutsche Bühne brauchen konnte. Er hat sich nicht geirrt, wir sehen ihn heute mit unter den ersten seiner Fachgenossen. Sein Name ist Emerich Robert.

Jene wildbrausende Jugendzeit des Anfängers mit Leistungen, wie sein Romeo und Ludwig XIV. in der Prinzessin Montpensier, werden jedem unvergeßlich bleiben. Robert verwendete damals zu Einer Rolle soviel Schwärmerei, Gefühl und Leidenschaft,

---

Im Januar 1864 folgte Otto Lehfeld (Kaufmann von Venedig, Wallensteins Tod, König Lear, Richard III.). Erst nach König Wilhelms Tod war die Bahn auch für einen Heldenspieler frei, und Emil Devrient spielte im März 1865 den Egmont, Bolingbroke, Konrad Bolz, Heinrich in Lorbeerbaum und Bettelstab, Hamlet, Garrik, und Robert in den Memoiren des Teufels. In demselben Jahre entzückte auch die Frieb-Blumauer durch ihre köstlichen Gestalten aus dem Bereiche der komischen Alten.

als er heute für ein mehrwöchentliches Gastspiel verbraucht. Es war eine Lust, diese frischflammende natürliche Begeisterung in dieser edelschönen Hülle kochen, wallen und stürmen zu sehen. Dabei überraschte aber von Hause aus das Fertige, Abgeschlossene, formell Gerundete seines Spieles. Der Anfänger gebot, was vornämlich im Konversationsstücke hervortrat, über eine so vollkommene Sicherheit der Technik, daß man es mit einer ausgelernten Routine zu thun zu haben glaubte. Eben darin liegt aber auch die Erklärung, daß er in seiner weiteren Entwicklung nicht jene deutlich wahrnehmbaren Fortschritte gemacht hat, zu denen jene sich emporringen, welche beim Anbeginne nicht gleich in jeder Hinsicht so glücklich sind. Leider blieb er in Stuttgart nur kurze Zeit, und wir sehen später die Hauptbühnen von Berlin und Wien sich um sein Engagement streiten, bis ihn zuletzt Dingelstedt für die Hofburg dauernd gewann.

Marie Meyer, die Schwester der Dustmann, hatte am 3. November 1865 als Frau v. Lucy in der Jungen Pathe und Agnes im Gänschen von Buchenau ihr Gastspiel eröffnet. Ihr Engagement verdankte sie dem Umstande, daß die Oberaufsicht dem Intendanten einmal einen freundschaftlichen Wink gegeben hatte, auf dem Rollengebiete der Steinau Raum für eine jüngere Kraft zu schaffen. Marie Meyer kam vom Berliner Wallner-Theater und gebot nur über ein kleines Genre, aber sie beherrschte es vollkommen. Nicht so elastisch und gewandt, wie die ältere Kollegin, übertraf sie diese an mädchenhafter Frische, Ursprünglichkeit und kapriciöser Keckheit, erfaßte auch, was ihr lag, tiefer und gab es realistisch, geistig lebendig und farbig wieder. Ihre Klippe war eine gewisse zappelnde Manier mit Fingern und Armen, wodurch sie leicht monoton wurde; doch war sie davon nicht mehr abzubringen, selbst als sie, später an der Münchener Hofbühne, den Uebergang ins Fach der Anstandsdame versuchte. Von Stuttgart sah man sie mit desto aufrichtigerem Bedauern scheiden, als der Strudel der Klettnerschen Zeit sie von dannen wirbelte — sie „fiel als ein Opfer der auswärtigen Angelegenheiten“, in diese klagenden Worte faßte die Schwäbische Volkszeitung ihren Schmerz über den Verlust der wackeren Künstlerin.

An Stelle Böckels, der im Jahre 1864 das Augsburger Stadttheater übernahm, kam Moritz v. Prosky, ein früherer österreichischer Offizier, ein Darsteller von bedeutender Intelligenz

und rhetorischer Begabung. Als zweiter jugendlicher Liebhaber fungirte Hugo Edward, von dem man damals nicht recht wußte, was aus ihm werden sollte, da er etwas in weibischen Manieren befangen schien. In der Folge kam in ihm ein tüchtiger künstlerischer Kern zum Durchbruche und heute behauptet er eine angesehene Stellung als erster Liebhaber und Held in Darmstadt. Der Possenkomiker Simon aus Würzburg erhob sich nicht über die gewöhnliche Schablone und blieb nur einige Jahre, während der Väterspieler Schmitt, dem (seit 1868) neben Schütky zugleich die Opernregie zufiel, längere Zeit als eine zuverlässige, derbzugreifende, gesunde Kraft sich bewährte.

Was nun Anna Klettner betrifft, die im November 1866 als Gretchen in Goethes Faust, Julia und Jane Eyre öffentliche Probe von dem ablegte, was ihr mit unleugbar kundiger Hand die Steinau als Lehrerin, Souffleuse und Inspicientin in Einer Person beigebracht hatte, so standen ihr bei dem Odium, das auf dem Namen lag, von vornherein die Sympathien entgegen, und dies wurde nur erhöht, als in staunenswerth ungeschickter Weise ein damaliges öfficiös inspirirtes Blatt seine Lanzen für die Novize einzulegen begann. Es kamen in diesen Theaterbesprechungen Stylblüten zum Vorschein, welche die Freunde des unfreiwillig Komischen zu würdigen wußten. In dem Gretchen von Anna Klettner war „das gährende Talent mit dem kleinen Munde, der nicht beißen kann", entdeckt worden; übrigens gestattete sie sich — auch bezeichnend für die damaligen Zustände — den ehrwürdigen Dichterfürsten selbst nach französischem Muster zu verbessern, indem sie auf Faustens bekannte Anfrage: „Mein schönes Fräulein, darf ich wagen", antwortete: „Nein, mein Herr . . . bin weder Fräulein" u. s. w., ganz wie ihre Schwester die Textvariante in der Oper sang. Aber nicht „der Mund" allein war es, an dem „das gährende Talent" sich verrieth, schon „an der Fußbewegung des Fräuleins" wollte man die untrüglichen Spuren ihrer Begabung erkennen. Was Wunder, daß da bei dem Nichterfolge einiger vom Regisseur Gerstel bei seiner Schürfung in die Tertiärschicht mittelmäßiger Bühnenmachwerke aufgegriffenen Stücke wie: Ein politischer Flüchtling, Systematisch und Ein Held der Reklame, aus derselben offiziösen Quelle eines Tages die betrübende Entdeckung floß, es gebe „kein deutsches Lustspiel mehr" — sodaß man

unter Leitung des Musikdirektors Steinhart nun die Operette pflegen, die Choristin Jusza Klettner als Soubrette vorführen und die solide Klassicität einfach für einen überwundenen Standpunkt erklären konnte.

Daß bei dem Einschlagen dieser Richtung auch das Ballet wieder mehr zu Ehren kam, liegt auf der Hand, und dafür war allerdings eine ganz vorzügliche Kraft in dem Balletmeister G. Ambrogio (jetzt in Frankfurt a. M.) gewonnen. Frl. Vogel, die pikante humoristische Tänzerin im Genre der Cerrito, reichte einem Grafen v. Beroldingen ihre Hand, und es wurden für den Solotanz zwei junge hübsche Blondinen aus der österreichischen Kaiserstadt berufen, sehr schlanke, geschmeidige Geschöpfe, sich so ähnlich in Gestalt und Habitus, daß sie als ein Unikum einen Spiegeltanz — vor und hinter einem aufgespannten Flor — aufführten, bei dem die Täuschung, als ob nicht zwei, sondern nur eine Person sich da in den verschiedenartigsten Bewegungen ergehen würden, vollkommen war. Ambrogio war ein Balletmeister von wirklichem Beruf, aufgewachsen in der alten Dresdener Schule an der Seite einer der letzten großen Koryphäen auf diesem Gebiete, Lucile Grahn, voll Phantasie und regem Schöpfungsdrang, nebenher als Mensch von den liebenswürdigen Umgangsformen seiner schönen transalpinischen Heimat. Von ihm erhielt sich bis zum heutigen Tage als ein beliebtes Repertoirestück die Balletbearbeitung von Robert und Bertram. In Der Blumen Rache (von ihm nach dem Freiligrathschen Gedichte bearbeitet, Musik von Robert v. Hornstein) bewies er viel feinen Sinn für mimisch-plastische Gruppirung und Anordnung. Aber auch er war durch die am Hoftheater herrschende Systemlosigkeit vielfach lahmgelegt, auch in sein Ressort rollten die Wellenschläge jener kraus bewegten Zeit. In Folge der Ausnahmsstellung Anna Verstls versagte sie oft ihre Mitwirkung in Opern und Divertissements und wußte dafür die behördliche Sanktion zu erzwingen.

So lagen die Verhältnisse, als die Germania-Artikel losplatzten und alle Betheiligten vor den aufspringenden Granatstücken sich an die Köpfe griffen, ob diese noch festsäßen. Die erste Folge war, daß in der ersten Hälfte des Dezembers 1868 Herr v. Egloffstein die Oberaufsicht abzugeben hatte* und solche

---

* Als Chef des Geheimen Kabinets blieb Freiherr v. Egloffstein noch eine Zeit lang in Amtsthätigkeit. Die Oberaufsicht war den Mit-

dem Grafen v. Taubenheim übertragen wurde. Auch dies Mal war die Verwendung dieses hochgeschätzten Edelmannes beim Theater nur von kurzer, ja von noch weit kürzerer Dauer als seine Intendanzführung in den vierziger Jahren. Dem Baron v. Gall wurde noch eine kurze Frist gewährt, während welcher man in aller Stille nach seinem Nachfolger ausschaute. Er glaubte das Gewitter schon vorüber, noch einmal schien es, als stehe er auf dem unterwühlten Boden fester als jemals, noch einmal wagten sich alle die Einflüsse, die man für überwunden und beseitigt hielt, dreister als je hervor, da, im April 1869, als man sich Eduard Devrients für versichert hielt, geschah Galls Enthebung von seinem Amte; um sie schonender zu machen, wurde er zum Ceremonienmeister ernannt. Alles war gespannt, erwartungsvoll, wer zur Nachfolge berufen werde. Die Unterhandlungen mit Devrient erwiesen sich nur zu bald als eine von diesem angesetzte Schraube, um vom Großherzoge von Baden größere Konzessionen für sich und seinen Sohn herauszuwirken; man nannte unter den andern Bewerbern Gottschall, Marr und Wolzogen, bis am 25. April erstmals in der Presse die lakonische Notiz auftauchte: „Die Stelle des Intendanten bei der K. Hofbühne bekleidet, bis über den Nachfolger des Herrn v. Gall eine definitive Entscheidung getroffen ist, der Präsident der Hofdomänenkammer, Herr v. Gunzert."

So hatte denn die Hand eines Mächtigeren die Theaterzügel ergriffen, und ein hochgestellter königlicher Hofbeamter, den man früher nie auf irgend einem Kunstgebiete hatte nennen hören, erschien an der Spitze des Institutes, Bestätigung genug für die allgemeine und wohl damals auch seine eigene Annahme, seine Thätigkeit für das Theater werde nur eine vorübergehende sein.

---

gliedern weder zu Anfang noch zu Ende amtlich notificirt worden. Sie entwickelte sich durch die allgemeine Unzufriedenheit, durch die Klagen, welche gegen Gall laut wurden, allmählich zu immer größerem Eingreifen in die Geschäfte. Zuletzt blieb natürlich alles auf Herrn v. Gall sitzen, und sein Sturz war auch, persönlich genommen, der empfindlichste. — Ich habe bei der Behandlung dieser ganzen Periode mich auf Andeutungen beschränkt; den fast überreichen, mir verfügbaren Stoff zu einem kulturgeschichtlichen Roman und Gesellschaftsbilde zu verwerthen, entschließe ich mich vielleicht später.

Eine Schöpfung Galls hat in der deutschen Bühnenwelt sich erhalten: die Gründung eines Kartellverbands, welcher allerdings weniger, wie der vom Grafen v. Leutrum und Seydelmann gestiftete Pensionsverein, den Mitgliedern, sondern den Direktoren zu statten kam, obschon Herr v. Gall sich schmeichelte, erst durch dieses sein wohlersonnenes Werk hätten die Künstler den bürgerlich ehrlichen Standpunkt gewonnen. Kraft dieses Bündnisses darf kein Direktor oder Intendant ein des Vertragsbruches bei einer der Vereinsbühnen schuldiges Mitglied bei sich anstellen. Gewiß wurde dadurch mancher Intrigue und Willkür ein Ziel gesetzt; aber es war eine einseitige Einrichtung, gegen welche erst in der neuesten Zeit die schon früher genannte Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen das nothwendige Gegengewicht schuf.

Nachdem Herr v. Gall seiner Stellung als Intendant enthoben war, fieng er an, sein Benehmen gegenüber der Presse, für die er bis dahin nur taube Ohren gezeigt hatte, erheblich zu verändern. „Wenn die Herren gewußt hätten, mit welchen Schwierigkeiten ich zu kämpfen hatte, so würden sie mich weniger hart angegriffen haben. Ich war wie ein Roß, welchem man die Füße zusammenband und von dem man trotzdem verlangte, es solle galoppiren“ . . . Einen schmerzlichen Trost fand er bei diesen Klagen in dem festen Glauben, daß das Institut unter seinen Nachfolgern bald herunterkommen würde. Sein kurz darauf erfolgender Tod (1873) raubte ihm die Genugthuung der vollen Erfüllung dieser Prophezeiung. Dagegen hat er die Tage seiner unfreiwilligen Muße noch benützt, seine Memoiren zu schreiben, für welche nach seinem Tode Hackländer in Stuttgart vergebens einen Verleger suchte. Schade, daß sie bis zum heutigen Tage ebenso verschollen sind wie die von Daniel Jay! Wenn sie auch mit Vorsicht aufzunehmen wären, da sie eben von betheiligter Seite kommen, so würden sie doch nach dem Grundsatze der Frau v. Staël: Tout connaître c'est tout pardonner ihn von manchem Vorwurf befreit, sicher aber viel werthvolles Material für eine Geschichte unseres Theaters zugänglich gemacht haben. Es wäre ein erfreuliches Resultat meiner Briefe, wenn sie etwa veranlassen würden, das noch vorhandene Manuskript dieser Memoiren der Verborgenheit zu entziehen!

## 22.

Wie mit einem Zauberschlage hatte sich die Situation der Hofbühne verändert. Um mit den Trümmern des alten Systemes aufzuräumen, bedurfte es eines Mannes von großer Energie und unbeugsamem Rechtssinn, und Herr v. Gunzert war aus seiner bisherigen Karriere, als Justizrath, Staatsanwalt, Hofrichter und Hofkammerdirektor (seit 1867), als ein schneidiger Jurist und fester thatkräftiger Charakter bekannt. Weder seine Berufsthätigkeit, noch eine ersichtliche Liebhaberei hatten ihn bis dahin in Beziehung zum Theater gebracht, weßhalb es nicht im geringsten Wunder nehmen konnte, wenn er jetzt selbst mit jenen Bühnenwerken, welche die Nation zu ihren älteren klassischen Schätzen zählt, sich erst dadurch bekannt zu machen suchte, daß er beispielsweise coram populo ganz ungenirt in der Intendanzloge das Textbuch der Zauberflöte nachlas. Man freute sich vielmehr über die biedere Aufrichtigkeit, mit der er selbst zugab, vom Theater nichts zu verstehen. Geradheit, Offenheit, entschiedenes Handeln, entschlossenes Durchgreifen, ohne nach rechts und links zu sehen, diese Eigenschaften hatten etwas Gesundes, Erquickendes, Recentes, sie reinigten, wie kräftige Salze oder Säuren allerhand Pilz- und Schimmelgebilde zerstören. Man wußte bei Herrn v. Gunzert seit dem ersten Augenblicke seiner Amtsführung, woran man war; es gab ein Tribunal, vor dem unbestechlich, ohne Rücksicht auf irgend eine Protektion, Recht gesprochen wurde, und zu dem Spruche eine gleich starke Exekutive. Solch eiserner Naturen brauchts, um Ordnung zu schaffen. Wie die ihm bis dahin völlig fremde, spezifische Theaterluft, die selbst die stichhaltigsten Charaktere schon in die sonderbarsten Verwicklungen gestürzt hat, auf ihn wirken, wie er dieser Magie sich wieder entwinden würde, blieb vorerst abzuwarten.

Die Natur der Verhältnisse brachte es mit sich, daß der Schwerpunkt seiner Thätigkeit auf das fiel, was hinter den Coulissen lag, auf die Verwaltung, die ökonomische und finanzielle Reorganisation der Anstalt, mit einem Worte, in das Bureau. Die artistische Frage stand von Anbeginn an im Hintergrunde. Durch die edle Freigebigkeit des Königs und eine Reihe anderer Umstände, welche hier zu schildern nicht meine

Aufgabe ist, hatte die zwingende Nöthwendigkeit sich herausgestellt, ein neues System in der Verwaltung des Kronvermögens, eine bessere Uebereinstimmung zwischen den königlichen Einnahmen und Ausgaben herzustellen, und dabei spielte naturgemäß das Theater, welches so große Summen von der Civilliste forderte, eine der ersten Rollen. Es ist ein von niemand bestrittenes, vielmehr allgemein anerkanntes Verdienst des Präsidenten der Hofkammer, jenes Reformwerk in seiner Gesammtheit aufs glänzendste durchgeführt zu haben. Der Antheil der Hofbühne an demselben ließ sich aber schlechterdings von der künstlerischen Frage nicht trennen, denn einmal gelten bei der Verwaltung eines Theaters so total andere Grundsätze, als bei der Bewirthschaftung von Hofgütern, dann aber gibt für die einem Hoftheater obliegende Pflege der Kunst der Geldpunkt in so bedingter Weise den Ausschlag, daß hier von vornherein die Thätigkeit des Herrn v. Gunzert eine lückenhafte, ja eine den richtigen Charakter dieser Anstalt in seinem Angelpunkte verschiebende sein mußte, und daß — sobald diese Leitung in Dauer erklärt wurde — die Gefahr drohte, statt eines Intendanz-(Kavalier-)Theaters, das ja auch nicht das höchste Ideal sein mag, ein Bureaukraten-Theater, die schlimmste Sorte von allen, zu bekommen, die Gefahr, es möchte sich die weite, offene, luftige Säulenhalle der Musen in eine mit Fascikeln vollgepfropfte Aktenstube verwandeln, in welcher der Künstler nur mit Beklemmung athmet.

Es ist Ihnen, verehrte Frau, aus meinem vierten Briefe erinnerlich, daß laut dem im Jahre 1819 für das Hoftheater geschaffenen Verhältniß sich der Direktor, beziehungsweise Intendant, „in administrativen Angelegenheiten“ mit der Hofkammer zu benehmen habe. Die bisher nicht dagewesene Vereinigung beider Aemter in Einer Hand setzte, sollte etwas Ersprießliches dabei für die Kunstpflege jemals zu hoffen sein, voraus, daß der ausgezeichnete Hofkammerdirektor zugleich ein mindestens ebenso ausgezeichneter Theaterdirektor sei. Aber was gehören dazu für spezielle Kenntnisse und Erfahrungen! Dies dürfte auch Denen sofort einleuchten, die nicht gewöhnt sind, über diese Dinge sich Rechenschaft abzulegen.

Die letzte Novität, welche Gall kurz vor seinem Sturze, am 2. April 1869, auf die Bühne brachte, war das Schaufert'sche Preislustspiel Schach dem König, das in diesem Falle ein Schach

dem Intendanten bedeutete. An Novitäten standen beim Amtsantritte des Herrn v. Gunzert in Vorbereitung: Meilhacs Gesandtschaftsattaché und Rosens Kanonenfutter, zwei Stücke, bei denen man so recht den Unterschied der Behandlungsart in dem französischen und neueren deutschen Lustspiel vergleichen konnte. Dort glänzender Dialog, feingesponnene Intrigue, pikante Charakteristik; hier Gemeinplätze, ein burschikoser Ton selbst unter den Personen der höchsten Gesellschaftsstände und grobgeschnitzte Schablonenfiguren. Eine nur mit Vorsicht anzutretende Hinterlassenschaft fand Herr v. Gunzert in der Oper Elsa oder Das Lied der Mutter vor, welche am 30. Mai erstmals in Scene gieng.

Pasqué hatte dazu den Text nach seinem gewöhnlichen Rezepte geschrieben, und Felix Hochstätter, ein reicher Tapetenfabrikant aus Darmstadt, der in Stuttgart privatisirte, verbrach die Musik dazu. Kurz zuvor war als Festoper zum Geburtstag des Königs die erste Aufführung des Lohengrin erschienen, und Hochstätter fand natürlich das Wagnersche Opus in Vergleich zu dem seinen als total verfehlt. „Eine Elsa kommt in beiden vor," rief er laut über die Sperrsitze einem Bekannten zu, „aber bei Wagner ist alles Verstandesmusik, nichts als Verstandesmusik ... in meiner Oper ist alles Gefühl, keine Spur von Verstand!" — Er hat es selbst gesagt, besser als jede fremde Kritik. Aus dem ganzen Werke ist mir nichts mehr erinnerlich, als ein entsetzlicher Niggertanz mit Kokusnußschalen-Geklapper, wozu die Musik eine Umschreibung des Yankee doodle aufspielte.

Die lebensfähigsten Acquisitionen der Oper, welche gegen das Ende der Intendanz Gall geschahen, waren außer dem Lohengrin Meyerbeers Afrikanerin (10. Januar 1868) und Gounods Romeo und Julie (7. Juli). Mit dem Lohengrin sollte das Wagner-Repertoire für unsere Hofbühne abgeschlossen sein. Zu einer Zeit, wo der Meister noch wenig gefeiert war und wo noch nicht durch vorgeschrittenere Rechtsanschauungen über den Werth des literarischen und künstlerischen Eigenthums das System der Tantièmen an dem Ertrag der Bühnenaufführungen durchgedrungen war, hatte er den Tannhäuser, Holländer und Lohengrin um einen Bagatellpreis an die Intendanz Gall verkauft, wie er dies damals auch noch andern größeren Bühnen

gegenüber that. Die Sache änderte sich, als Wagner eine immer größere Macht wurde und das Tantièmen-System eine immer weitere Ausdehnung gewann. Wagner verlangte dieselben jetzt auch von seinen früheren Werken, und die bedeutenderen Theater, die mit ihrem Opern-Repertoire ja sammt und sonders auf Wagner angewiesen sind, säumten nicht, sein Verlangen zu erfüllen. Nicht so Herr v. Gunzert. Obwohl Tannhäuser und Lohengrin fast auf keiner deutschen Bühne so sehr ausgebeutet werden, als eben auf der Stuttgarter, seitdem im Laufe der Zeit das Publikum sich mit dieser Art von Musik befreundet und innig vertraut gemacht hat; obwohl diese Opern der Theaterkasse schon viele Tausende eintrugen und noch jährlich eintragen, kann sich Herr v. Gunzert nicht entschließen, auf sein formelles Recht zu verzichten, sodaß Richard Wagner im Unmuthe darüber sich entschied, seine übrigen Opern solange der Stuttgarter Intendanz zu versagen, bis dem Gebote der Billigkeit gegenüber den früher gekauften Werken Genüge geschähe. Wir begegnen hier schon einem Konflikte, und wahrlich keinem leichtwiegenden, zwischen künstlerischer und ökonomischer Anschauung und werden in der Folge mehr und mehr in diese Klippen hineingerathen.

Es ist schon früher gesagt, daß neben Sontheim, der die Wagner-Rollen nicht sang und außerdem nach seinen Wiener Erfolgen sich einen längeren Winterurlaub herausschlug, ein Ersatzmann in dem Tenoristen Anton Braun (seit Juni 1868) angestellt wurde. Braun, heute als Mitglied des Chores thätig, war kein poetischer Sänger, auch war die Stimme durch Gutturaltöne beeinträchtigt und hatte einen etwas holzigen Klangcharakter. Dagegen besaß er große Ausdauer und war in der Wagnerschen Deklamation gut geübt. Neben Braun als Lohengrin sang Schütky den Telramund, Robicek den König Heinrich, Bertram den Heerrufer, Kamilla Klettner die Elsa, Frau Ellinger die Ortrud, und das geniale Kunstwerk erzielte eine zündende Wirkung, die sich bis heute, so oft es auch wiederholt wurde, bewährt.

Mit der Afrikanerin nahmen wir, genau betrachtet, Abschied von einer großartigen und reichen Opernausstattung; ganz besonders gilt dies mit Bezug auf die Ballet-Einlagen. Für die ersten Aufführungen der Afrikanerin hatte Ambrogio die Gruppirungen, Kampfspiele und Tänze zum vierten Akt ganz prächtig arrangirt; die Kostüme waren prunkvoll, die Dekora-

tionen ebenso, doch störte im Prospekt des vierten Aktes der holländisch bleichkühle Luftnebel inmitten der gewaltigen Tropennatur. Die Musik, an Frische, Originalität und spontaner Erfindungskraft den früheren Werken Meyerbeers (mit Ausnahme der Dinorah) bei weitem nicht ebenbürtig, rief ebensowenig einen tieferen Eindruck hervor, als das haltlose Textbuch. Oder fieng man, schon fest auf den Grundsätzen der Wagnerschen Schule fußend, an, diese neueren Textdichtungen viel kritischer zu prüfen und zu sondiren? — Gewiß kam das mit in Betracht. Dieses Mal erschien der Maestro nicht wieder zu der Première in der Nebenstadt, noch leitete er selbst die Aufführung. Er war schon im Mai 1864, wenige Wochen vor seinem alten Gönner, dem Könige Wilhelm von Württemberg, in Paris gestorben.

Abert studirte diese Novitäten ein, mit Ausnahme der Elsa, und hier ist der Ort, über ihn einiges nachzuholen. Im Jahre 1853 hatte Lindpaintner bei einer Kunstreise nach Prag ihn als Kontrabassisten und gleichzeitig mit ihm Rafael Winternitz als Klarinettisten für die Hofkapelle angestellt. Letzterer erhielt später die Stelle des Korrepetitors; beide bewährten sich als sehr tüchtige und gediegene Musiker. Abert, der Sohn mittelloser Eltern, wurde im Augustinerkloster zu Böhmisch Leipa erzogen, nachdem der Prior bei einer Kinderprüfung ihn als Chorknaben in der Gastdorfer Kirche hatte singen hören. Dort, in den ernsten Klosterräumen, vertiefte sich der Knabe in das Studium der Messen, leitete bald die größeren musikalischen Aufführungen in der Kirche und komponirte seine ersten Tonstücke, natürlich im strengsten Kirchenstyle, mit der ehrwürdigsten thematischen Verschnörkelung. Sieben Jahre lang hielt er es im Kloster aus, dann erwachte in ihm gewaltig die Liebe zur Welt, und er lief eines schönen Morgens davon nach Prag, wo er einen Onkel wohnen hatte, mit dessen Hilfe er seinen höchsten Wunsch, im dortigen Konservatorium Musik studiren zu dürfen, erfüllt sah. Dem Prüfungskonzerte, in welchem eine Symphonie Aberts als Zeugniß seiner hervorragenden Begabung aufgeführt wurde, wohnte Lindpaintner bei; dieser erkannte das Talent des jungen Mannes und nahm ihn — seinen dereinstigen Nachfolger — mit sich nach dem Strande des Neckars. Wie Abert daselbst neben der berufsmäßigen Handhabung seines Geigenungethüms eifrig komponirte, Symphonien, Kammermusikstücke, Lieder, zuletzt Opern,

mit denen er einen steigenden Erfolg errang, ist bereits mehrfach erwähnt worden. Ganz besonders gelang ihm mehr und mehr die virtuose Verwendung der Massen im Orchester und Chor, der breite Strich effektvoller Klangfarben, der Aufbau mächtiger Ensembles, wobei er indessen lange Zeit nach einem eigenartigen Style in Verschmelzung der klassischen Musikformen mit den modernen, durch Wagner geschaffenen rang. Bei seinem scharfen Blick für den Effekt der Scene war er rastlos bemüht, in seinen Opern sich alles, was Wirkung versprach, anzueignen, die packendsten dramatischen Ausdrucksmittel zu finden, musikalisch zu charakterisiren und doch das Gesangliche, Singbare, den Reiz und Fluß der Melodie nicht zu verlieren. Die Befürchtung, in seinen Melodien nicht einer sofortigen Aufnahmsfähigkeit des Publikums zu begegnen, ließ ihn oft sogar dem trivialsten Geschmacke Konzessionen machen und in seinen früheren Opern bei ganz ernsten Veranlassungen in Tanzrhythmen verfallen. Diesen Kampf hat er in dem späteren Ekkehard, der eine geschlossenere und reinere Kunstform trägt, vollkommen überwunden.

Daß Abert, der inzwischen zum Musikdirektor vorgerückt war und als solcher die Entreakt-Musik in Schauspielen zu dirigiren hatte, bei der Première seines Astorga auf Eckerts Veranlassung selbst den Taktstock führte, wissen wir aus der früheren Periode. Während der Theaterferien des Jahres 1867 vermittelte Hallwachs eine Aufführung des Astorga in Baden-Baden mit dem Stuttgarter Gesammt-Opernpersonale, und dabei übernahm der Komponist wiederum die Direktion, auf diese Weise sich auch in weiteren Kreisen als Orchesterchef einführend. Wie mit dem Finger war dadurch auf ihn hingewiesen, als man während jener Theaterferien den Plan faßte, sich Eckerts zu entledigen, und so avancirte er in jener an plötzlichen Wechselfällen so reichen Klettnerschen Zeit vom Musikdirektor zum Hofkapellmeister, derart, daß er und Doppler sich gegenseitig koordinirt sind.

Auf einen Mann wie Eckert hatte natürlich Abert einen schweren Stand; doch war er ein zu gründlicher und gediegener Musiker, um sich Blößen zu geben, und andrerseits war die Kapelle zu wohlgeschult, zu fest im Schritt, um nicht nöthigenfalls allein den richtigen Weg zu finden. Minutiöses Ausarbeiten des Details ist Aberts Stärke nicht; aber er wahrte sich

einen richtigen, sicheren Blick ins Volle und Ganze. In seiner Charakteranlage prägte sich ein Hang zur Ruheliebe, zum Sinnen und Träumen aus, und die damit verbundene Abneigung gegen aufregende Kämpfe, gegen ein Sichmessen auf Rapierlänge, ist wohl mit der Grund, daß während seiner Amtsführung sich das Verhältniß des Hofkapellmeisters zur Intendanz so von Grund aus umgestalten sollte, wie man es vordem an dieser Hofbühne nicht kannte. Gleich vom Beginn der Aera Gunzert an ließ sowohl er als sein Kollege Doppler sich ein Dispositionsrecht nach dem andern aus der Hand winden, Dispositionsrechte, wie sie unbedingt den ersten fachmännischen Autoritäten der Oper zustehen müssen: das maßgebende, wenn nicht entscheidende Wort über die Wahl der Novitäten (natürlich innerhalb der im Wesen der Hoftheater liegenden Grenzen), über Rollenbesetzung, Repertoire und Personal.

Schon die Aufführung des Oberon am 6. Juni 1869 benahm darüber dem aufmerksamen Beobachter jedweden Zweifel. Zu dieser neueinstudirten Oper hatte man nur zwei Proben von je vierstündiger Dauer veranstalten können, und die zweite zeigte noch solche Mängel bei Sängern und Musikern, daß der Kapellmeister das Werk so unter keinen Umständen hätte vorführen dürfen. Ja selbst gegen die ganze Besetzung hätte er sein Veto einlegen müssen. Den Hüon sang Braun, die Rezia Frau Ellinger, zwei ganz unmögliche Träger dieser Hauptrollen. Niemand war seines Partes recht sicher, schon die Ouvertüre jagte in einem wirren Tonchaos vorüber, die Sängerinnen blieben wiederholt stecken; selbst die Maschinerie wollte nicht klappen, und Puck (Frl. Marschalk) wäre fast durch das Schiebbrett der Versenkung, welches zu früh vorgeschoben wurde, mitten entzweigeschnitten worden. Die Oberon-Aufführung war es aber nicht allein, welche zu berechtigten Klagen Anlaß gab; wie in der Oper, so gieng es auch im Schauspiel. Herr v. Gunzert wollte in aller Eile die vielen Unterlassungssünden der Vorgänger gutmachen, wollte eine Menge vom Repertoire zurückgedrängter klassischer Stücke im Eilmarsch vorführen und bei strafferer Anspannung aller Kräfte, bei strammerer Disziplin, eine größere Ausnützung des Personales durchsetzen, wobei natürlich Manche die selig läßigen und bequemen Gallschen Zeiten zurückwünschten und von dem Winde, der jetzt blies, sich gründlich

verstimmt fühlten. Das hätte an sich weniger bedeutet, wenn das Geleistete besser gewesen wäre. Aber bei den hastig und in Ueberstürzung vorgeführten Neueinstudirungen (im Juni allein Minna von Barnhelm, Herzog Ernst von Schwaben, Der zerbrochene Krug, Oberon, Sommernachtstraum) traten immer größere Unzulänglichkeiten zutage, und die Freude an dem massenhaft Gebotenen schwand, als das Publikum anfieng, zwischen dem Quale und dem Quantum zu unterscheiden. Da stand man nach kaum zweimonatlicher Amtsführung des Herrn v. Gunzert wieder auf dem Punkte, um den es sich in der Kunst ewig und einzig handelt: nicht die Wahl des Stoffes allein, sondern die künstlerische Ausführung gibt dem Werke Werth und Weihe. Die Mißstimmung des Publikums fand einen lauten Widerhall in der Tagespresse, welche darauf hinwies, daß man gleichsam von polizeiwegen wohl Ordnung schaffen, aber keine Kunstleistungen gebären könne; daß man nicht ohne alle Rücksicht auf die Individualität der Künstler und auf die Schranken, denen jedes Talent unterworfen ist, ihnen ihre Aufgaben zuschieben könne; daß es auf ein richtiges Vorbereiten und Einüben der Stücke, auf ein richtiges Zusammenspiel und Zusammenstimmen der Vorstellungen durch genügende Proben ankomme, ehe man es wagen dürfe, damit hervorzutreten. Der artistische Lenker der Anstalt hatte mit einem scharfen Fiasko begonnen, und als der Finanzmann nun gar die Eintrittspreise erhöhte, während dem Publikum im Vergleich zu früher geringere, ja zum Theil ungenießbare Vorstellungen geboten wurden, da erschallte laut und immer dringender der Ruf nach einem Manne, der die artistische Leitung der Hofbühne zu führen im Stande sei.

Es kam hinzu, daß für das Schauspiel eine Hauptkraft für Darstellung wie für die Regie verloren gieng, Karl Grunert. Schon seit Mitte der sechziger Jahre welkte die einst so kräftige Eiche langsam in ihrem Wipfel ab. Man muß Grunerts Bedeutung daher nicht nach seinen letzten Jahren, am wenigsten nach seinen auswärtigen Gastspielen abschätzen, zu denen ihn theils die trübe Nothwendigkeit, theils aber auch der unentwegte Glaube an seine unvergängliche Herrlichkeit führten. Mit dem Alter nahmen seine Wunderlichkeiten noch immer zu, und besonders der Souffleur Bannholzer (seit 1872 am Burgtheater in Wien) hatte mit ihm seine liebe Noth. Von jeher war es Grunerts

Liebhaberei gewesen, selbst während den schwierigsten staatsmännischen Verhandlungen auf den Brettern eine Privatunterhaltung mit dem Manne im Souffleurkasten zu führen. Schlug dieser ihm in einer Rolle, in der er sehr sicher war, nicht bloß die Stichwörter an, so tönte ein vernehmbares „Sssssssst!“ in die Muschel hinunter; fehlte ihm dann plötzlich ein Wort, oder verstand der Souffleur nicht sofort sein Klopfen mit dem Fuße, so brummte Alba, oder Richard, oder Talbot wohl vor sich hin: „Schläft der Kerl wieder da unten? Soll sich mal da heraufstellen, daß er weiß, was das heißt!“ Als sein Gedächtniß mehr und mehr nachließ, verlangte er, Bannholzer müsse ihm genau im Metrum souffliren. Ein ander Mal tritt er als König Philipp zur Audienzscene in den Saal. Die Granden erwarten entblößten Hauptes den Befehl, sich zu bedecken. Umsonst flüstert, ruft, schreit Bannholzer die Worte des Dichters: „Bedeckt Euch, meine Granden!“ Grunert streift mit einem Blicke die Versammelten, verblüfft den Souffleur durch ein schneidendes „Nein!“ und fährt nun ruhig in seiner Rede fort, nach der Scene seiner Freude darüber Ausdruck gebend, die Herren einmal mit Umgehung des Dichters zu gebührender Ehrfurcht genöthigt zu haben.

Es war in der letzten Vorstellung vor Theaterschluß, am 30. Juni 1869, als Grunert zum letzten Mal die Bretter betrat. Man gab den Sommernachtstraum, er spielte den Zettel. Ich habe schon früher gesagt, wie kindisch heiter, wie glücklich er an solchen Abenden, im Fahrwasser einer burlesken Rolle schwimmend, war. Für den Schluß hatte er den Bergamaskertanz, welchen man ihm ersparen wollte, von Ambrogio neu arrangiren lassen, wobei er durch seine unfreiwilligen Fehlsprünge und sein angeborenes Ungeschick für derlei Künste das Possierliche der Situation unglaublich erhöhte.

„O Zung lisch aus,
Mond lauf nach Haus,
Nun todt—todt—todt—todt—todt!“

mit diesen Worten nahm er Abschied von der Bühne, und die Kollegen fanden nach den Ferienmonaten einen wiederholt vom Schlage getroffenen, dem nahen Grabe zuwankenden, gänzlich verfallenen Greis. Er starb, erst 60 Jahre alt, am 28. Sep-

tember, und wir gaben ihm das Geleit zur letzten Ruhestätte, an welcher der Prediger-Poet Karl Gerok und im Namen der Kollegen auch Löwe dem Entschlafenen warme und edle Worte nachriefen.

Das deutsche Schauspiel, und das Stuttgarter insbesondere, verlor da einen Apostel, wie deren in der ersten Hälfte des Jahrhunderts jedes namhafte Theater einzelne und selbst mehrere besaß. Heute, wo ihrer nur noch sehr, sehr wenige leben, tritt auch auf diesem Gebiete an die Stelle der großen Individuen die Gesammtheit, jenes Zusammenwirken der Kräfte und selbst Unkräfte, welches, jeden auf den richtigen Platz stellend, die dramatischen Dichtungen dem Publikum als ein harmonisches Ganzes geistig zu vermitteln strebt. Diese Erwägung mag uns vorbereiten für das, was wir später als den drückendsten Mangel unserer Hofbühne kennen lernen werden.

Am Vorabend von Grunerts Tod debütirte Ernst Possart von München als Franz Moor, und Herr v. Gunzert hatte versucht, sich des Gastes für einen ausgedehnten Rollencyclus zu versichern, schon am ersten Abende den Abschluß des Vertrages verlangend. Dieser vertagte die Verhandlung, darüber trat die Katastrophe mit Grunert ein, und die Intendanz bedurfte jetzt eines dauernden Ersatzes, wozu der auf Lebenszeit für München engagirte Possart sich weder entschließen konnte noch mochte. Für die Intendanz war nun der Moment gekommen, zu beweisen, ob die energisch das Unkraut ausjätende Hand auch das Verständniß, vielleicht zum mindesten doch den Instinkt des Pflanzens besitze. Grunert hatte zwei Fächer in sich vereinigt, das des Heldenvaters und des Charakterspielers. Daß er in dieser Vielseitigkeit nicht zu ersetzen war, begriff der Bühnenchef nicht; er ließ vielmehr nacheinander Böckel, Heßler, Jaffé, Kühns, Marcks, Köchy, Ulram, Türschmann, Keller und Otter auftreten, sodaß das Publikum vor lauter Franz Mooren, Mephistos, Nathans, Perins, Lears und Wallensteinen förmlich nicht mehr wußte, wo ihm der Kopf stand, und alles richtige Maß der Vergleichung verlor.

Bei diesen Gastspielen betheiligte sich schon der neue „artistische Direktor“, mit dem man inzwischen nach mannigfachen Verhandlungen zum Abschlusse gelangt war; ob mit oder ohne Rücksicht auf den Vorschlag von Hallwachs, bleibe unentschieden. Von

Januar 1870 ab wurde Feodor Wehl an die Hofbühne nach Stuttgart berufen; die diskretionäre Gewalt aber blieb in den Händen des Hofkammerpräsidenten v. Gunzert.

---

## 23.

Hochgeschätzte Freundin, wir stehen vor der Zeit des großen Krieges, der uns die Wiedergeburt des deutschen Reiches und die nationale Einheit brachte. Vor dem gewaltigen Drama, das die Völker auf der großen Weltbühne agirten, trat das harmlose Spiel auf den Brettern zurück. Bange, bleierne Sorge lastete auf allen Gemüthern; war es doch die Zeit, wo „der Weg von Weißenburg nach Karlsruhe und Stuttgart sehr kurz war“ und wir uns die Köpfe darüber zerbrachen, wie wir die Franzosen, deren Hereinfluten durch die Schwarzwaldpässe man befürchtete, auf gute Manier verköstigen könnten. Es war die Zeit, wo, ohne daß wirs sonderlich merkten, der Großstaat die kleineren fester an sich drückte und sie in den Wettern furchtbarer Schlachten unlösbar an sich schmiedete. Als das Ringen vorüber und der Kaiser gekrönt war, da lernten wir alle erkennen, wie nöthig es sei, daß ein starker Hüter am Rheine die Wacht halte. Und nachdem auch wir in Süddeutschland uns in den Milliardentaumel gestürzt, erfolgte das plötzliche Erwachen, bei dem wir uns die Augen rieben wie nach einem wüsten Traum, erfolgte die große Nüchternheit und das Bewußtsein, daß eine harte eherne Zeit des bewaffneten Friedens und der unerbittlichen Centralisation angebrochen sei.

Wahr ists, das Vaterland braucht die starke centrale Gewalt, damit die überall lauernden Feinde seiner Einheit und Größe es nicht wieder unter sich treten. Aber inmitten dieses ungeheuern Zugs und Drangs nach einem sich Zusammenraffen und sich Vereinigen aller seiner Kräfte gibt es ein Etwas, das dem Versinken, dem Verschlungenwerden der Kleinstaaten einen unzerbrechlichen Damm entgegensetzt: die Pflege der Wissenschaft und Kunst. Darin liegt nicht nur die Berechtigung, sondern die Nothwendigkeit ihrer Existenz; die Erfüllung dieser Kulturaufgabe sichert ihnen Halt im brausenden Strudel der Zukunft. Denn unmöglich kann von dem einzigen Centrum Berlin aus die

Pflege der geistigen Interessen eine so lebendige, alle Volkskreise durchdringende sein, als diese von den verschiedenen Mittelpunkten kleinerer Territorien aus möglich ist. Mögen darum die kleineren Staaten an ihren Höfen den Musen eine schöne behagliche Freistätte gewähren, damit der Menschheit die reinen Blüten ächter Kunst nicht verloren gehen. Jeder Kleinstaat kann auf diesem Gebiete heute den Großstaat übertreffen!

Als wir im Jahre 1848 sahen, welchen Anlauf die Nation nahm, sich politisch zu einigen, stand, wie Sie sich entsinnen, der Landesfürst, entrüstet über die Ausschreitungen der Radikalen, im Begriffe, sein Hoftheater zu schließen. Zweiundzwanzig Jahre später hat der neue Souverain dieses Landes selbst seine Truppen für die Einheit mitkämpfen lassen. Sie halfen sie tapfer miterringen. Von da an hieß die Losung: den Tempel der Musen nicht schließen, sondern weit öffnen, ihnen vollen Raum, Luft und Licht gewähren, und dies lag auch entschieden in des edeldenkenden Königs Willen. Ob und wie es erreicht wurde, wie die berufenen Organe ihren Auftrag ausführten, auszuführen vermochten, das zu prüfen ist jetzt unsere Aufgabe.

Und hier sei gleich das Eine gesagt, auf das es ankömmt: ein solches Hoftheater muß etwas Gutes, Vorzügliches, in irgend einer höheren Gattung Musterhaftes leisten. Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? Wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf Einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke nicht einen besonderen Eindruck hervorbringen will. Diese Lessingschen Fragen, im Jahre 1768 gethan, ergänzt man zeitgemäß: Wozu überhaupt die Kassen der Fürsten in Anspruch genommen und belastet, wozu ihre in Wahrheit großen und schweren Opfer, wenn an ihren Hofbühnen nicht Ausgezeichneteres geleistet wird, als an jedem größeren gutgeleiteten Stadttheater? Genügt es, wenn — den besten Fall angenommen — Stuttgart mit Frankfurt, Leipzig, Köln, Nürnberg auf gleicher Stufe steht? Wenn es Moser und L'Arronge gut aufführt und kein feines Lustspiel besitzt? Wenn es über keine Spieloper verfügt? Wenn es — — nein, verehrte Freundin, ich will nicht allzuweit vorauseilen.

Der Zeitpunkt zu einer gründlichen Reform der Stuttgarter Hofbühne war so günstig als möglich, als von diesem Theater die Fesseln der Weiberherrschaft, welche es über ein halbes Jahr-

hundert bedrückt hatten, abgesprengt waren wie durch scharfe Geschosse des Krieges. Und auch materiell boten sich dem Institute reichere Hilfsquellen durch die gesteigerte Theaterlust des Publikums, durch sein Bedürfniß, nach der Noth und Sorge des Krieges auszuruhen, die Früchte des „Milliardensegens" zu genießen. Wären nicht diese günstigen Umstände vorhanden gewesen, so hätte sich schon viel früher durch einen empfindlichen Rückschlag an der Kasse rächen müssen, was gegen die Gebote der Kunst geschah.

Feodor Wehl trat also als artistischer Direktor — das Wort Direktor greift aber für die ihm überlassenen Befugnisse zu weit — mit Beginn des Kriegsjahres sein Amt an. Was vor allem mußte man von einem Manne in dieser Stellung erwarten? Ein offenes freies Auge, ein unbefangenes künstlerisches Schauen, einen richtigen Blick in die gegebenen Verhältnisse.

Leider kam Wehl mit einem Heer von Voreingenommenheiten, von denen nicht der geringste Theil schon gedruckt und gebunden vorlag.* In dieser Form waren sie noch verhältnißmäßig unschädlich, denn so vieles wird ja ganz schön am Schreibtische ausgeheckt, mit dem die Praxis aber nichts anzufangen weiß, weßhalb sie darüber einfach zur Tagesordnung übergeht. Bei Wehl lag die Sache jetzt anders: die Absonderlichkeiten, ja man darf sagen die dramaturgischen Marotten, welche er auf so manchem Blatte seiner Schriften im Widerspruche mit Regel und Brauch der Bühne niedergelegt, sollten aus ihrem papierenen Schreine auferstehen, die greifbare Körperlichkeit der Scene gewinnen und lebend unter uns wandeln. Nicht nur das Papier sollte geduldig sein, sondern auch — das Stuttgarter Publikum.

Wehl war, was die allgemeine Beschäftigung mit der Bühne betrifft, kein Neuling, seine Anfänge reichen bis in die Zeit des jungen Deutschlands zurück, und Uhde schreibt über eine Aufführung der Gräfin Colonna oder Die schwarze Maske unter Baisons Direktion (1847—1849) am Hamburger Stadttheater: „Die auch in Magdeburg abgelehnte Arbeit konnte sich nicht halten, obwohl Antonie Wilhelmi in der Titelrolle eine

* Vergl. Didaskalien von Feodor Wehl, Leipzig, bei Heinrich Mathes. 1867.

dankbare Aufgabe hatte. Der Verfasser war von seinem Magdeburger Dramaturgen-Amte zurückgetreten, kam nach Hamburg und wirkte hier als Schriftsteller. Zuerst gab er dem ehemals Gutzkowschen, von Campe noch immer fortgesetzten Telegraphen das letzte Geleit; im Juli 1848 gründete er alsdann eine kurzlebige Sonntagszeitung, schon im September aber einen Theaterspiegel; mit diesem Organe war ein Theatergeschäftsbureau verbunden. Die Bühne blieb fortan der Mittelpunkt seiner literarischen Bestrebungen." Mit manchen kleineren Stücken, zum Theil auch mit Uebersetzungen, hat Wehl auf verschiedenen Bühnen Glück gehabt. Später gab er in Verbindung mit dem durch seine Wandervorträge über Dämonismus, Spiritismus, Schlangenvisionen und ähnliche Dinge bekannten Martin Perels die Deutsche Schaubühne heraus und übernahm zuletzt das Theater-Referat der Hamburger Reform, welches er bis zu seiner Uebersiedelung nach Stuttgart fortführte. Die Tagespresse hatte also die Verpflichtung, in ihm einen Kollegen zu begrüßen, und dies ist auch in jeder Hinsicht geschehen, ja er wurde zum Theil, ehe er auch nur die Hand gerührt hatte, als der Reformator gepriesen, der uns nun eine Musterbühne schaffen würde. Diese Illusion dauerte nicht lange, und in der Folge blieb es zumeist auswärtigen Blättern vorbehalten, diese Trompetenstöße vor einem Publikum, dem das eigene Urtheil über die Sache fehlte, in verschiedenen Tonarten zu wiederholen.

Heute liegt mehr als ein Jahrzehnt von Wehls Thätigkeit abgeschlossen hinter uns. Heute müssen wir diese zehn Jahre als ein Ganzes zusammenfassen und etwa fragen: Worin erkannte Wehl seine Haupt-Aufgabe? Welche Mittel wandte er an, sie auszuführen? Wie gestalteten sich unter ihm die Vorstellungen? Was that er für das Repertoire der Oper und des Schauspiels? Wie hat er, beziehungsweise Herr v. Gunzert, das Personal zusammengestellt? — Die Beantwortung dieser rein künstlerischen Fragen wird uns dann am Schlusse auf die ökonomischen zurückführen.

Wehl, der die Schwabenresidenz als den Sitz vieler namhaften Gelehrten und Schriftsteller kannte, mußte sich bald genug überzeugen, daß ihr Interesse für die Hofbühne zu gewinnen ihm nicht möglich war. Darin liegt kein Vorwurf für ihn, denn dieses Fernbleiben hat verschiedene Ursachen, welche aufzuheben nicht

in seiner Macht lag. Hackländer, in Theaterdingen wohl der Versirteste, als einer der ersten deutschen Lustspieldichter anerkannt, besuchte die Vorstellungen fast regelmäßig und hatte, seitdem sein Freiplatz aufgehoben war, bis zu seinem Tode zwei Sitze in der vordersten Parquetreihe abonnirt. Er, der unser Theater gründlich seit der Moritzschen Zeit kannte, hat oft genug geäußert, das Schlimmste an der Aera Gunzert-Wehl sei, daß durch das, was da geboten wurde, der Geschmack des Publikums allmählich in der erschreckendsten Weise heruntergestimmt worden sei. Freiligrath genoß in Cannstatt sein otium cum dignitate; er kümmerte sich niemals um das Theater. Lübke, bemüht, sich mit allem auf dem Laufenden zu halten, versäumte kaum je eine Première, hielt sich im übrigen aber fern. Edmund Zoller hatte sich längst von dem Theater, dessen Blütezeit er miterlebt, abgewendet. Edmund H ö f e r führt ein theaterloses Leben, Otto M ü l l e r in späteren Jahren desgleichen. Friedrich Vischer ist ein abgesagter Feind der zugigen Korridore und gardinenlosen Thüren unseres Musentempels; J. G. Fischer fand bezüglich der Aufführung seiner eignen Werke nicht diejenige Aufmunterung, welche er erwarten durfte. L. Wintterlin stellt sich sehr selten ein, und von unseren Lyrikern, Karl S c h ö n h a r d t, Eduard P a u l u s, Adolf Grimminger u. A., weiß ich nur, daß sie mit Bezug auf das Theater der höchsten Entsagung huldigen. Von ihnen allen hat nur Hackländer über die Aera Gunzert geschrieben und das ist bedauerlicher Weise in dem hinterlassenen Manuscripte ungedruckt geblieben. Aufmerksam verfolgte die Aufführungen Georg K ö b e r l e, der spätere Intendant in Karlsruhe. Was er über diese Periode zu sagen hatte, ist in seiner „Theaterkrisis im neuen deutschen Reiche“ scharf und klar niedergelegt und in einer mit Wehl in Paul L i n d a u s „Gegenwart“ ausgefochtenen Polemik weiter ausgeführt worden. Im übrigen fand Wehl ein Theater-Publikum vor, das, nicht zum geringsten Theil aus einem Stamme langjähriger Abonnenten bestehend, im Grunde leicht zufriedengestellt, wenig erregbar in seinem Hasse wie in seiner Liebe, aber zuverlässig anhänglich war, wenn man ihm nur etwas Abwechselung im Repertoire und einige Mitglieder bot, für die es sich entschieden interessirte.

Bei dem Personale führte sich Wehl durch eine Rede ein, die das Thema vom Baalsdienste — vielleicht eine Anspielung

auf den abgethanen Gallsdienst — und vom heiligen Gralsdienste, der nun beginnen sollte, behandelte. Er versprach die Schaffenslust der Mitglieder nach Kräften zu fördern, und ganz gewiß hat ihm dazu sowenig als zu allem, was er unternahm, von der ersten Stunde ab der beste Wille gefehlt. Wurde man aber schon durch die kurze Amtsführung des Herrn v. Gunzert sehr deutlich vor den Unterschied zwischen dem Was und dem Wie der Vorstellungen gestellt, so bestätigte Wehls Thätigkeit gar bald den uralten Erfahrungssatz, daß mit dem guten Willen, der in der sittlichen Welt so viel bedeutet, in der Kunst, wo einzig und allein das Können entscheidet, nichts erreicht wird.

Wie alle vorsichtigen Theaterleute bedang Wehl sich eine Probezeit, die jeder braucht, um aus der Hast und dem Drang der Tagesgeschäfte heraus ein Programm und eigene künstlerische Grundsätze zu entwickeln. Es wäre ja möglich gewesen, daß Wehl, noch erst im Werden und Lernen begriffen, mit der Zeit sich überzeugt hätte, daß seine dramaturgischen Liebhabereien sich nicht ins praktische Bühnenleben übertragen ließen. Von unserem eisernen Kanzler wissen wir, daß er bei jeder Gelegenheit, wenn Gegner ihm die Wandlung von Ansichten vorwerfen, betont, kein Mensch habe, solange er lebt, des Lernens sich zu schämen, und eine verkehrte Bahn sehe man in der Regel erst ein, wenn man sie durchlaufen habe. Aber mit großer Zähigkeit hielt Wehl an seinen vorgefaßten Meinungen fest und schalt jene hart, „kantig“, ungerecht, wenn nicht gar „engherzige Schwaben“, die an seinen vielen Mißgriffen sich nicht zu erwärmen vermochten. Aehnliche Züge, wie wir bei Kücken sie getroffen haben, finden wir auch bei Wehl, nur fehlte ihm gänzlich das Bedürfniß der feinen Ausgestaltung bei dem, was er anfaßte; er arbeitete auf eigentlich leere Coulissen-Effekte los. Von Anfang an war auch bei ihm eine Zersplitterung der Kraft in tausend Kleinigkeiten wahrzunehmen, ein Bemühen, Haare zu spalten, wo es Blöcke und Bausteine zu formen galt.

Von Laube war ungefähr damals (1868) sein Buch über das Burgtheater erschienen, und es mochte etwas Verlockendes für den literarischen Fachgenossen Wehl haben, nach dem da gegebenen Muster auch das Stuttgarter Theater zu reformiren. Aber duo quum faciunt idem, non est idem. „Die wichtigste

Arbeit," schreibt Laube, „muß auf der Scene geleistet werden. Diesem Systeme verdanke ich Drei Viertheile aller Erfolge. Truppen wie Schauspieler werden belebt und wachsen, wenn der Führer immer mit ihnen ist; wenn sie den Plan der Schlacht und des Stückes genau kennen lernen; wenn sie innewerden, wo die Schwächen des Terrains liegen, wo also doppelte Kraft aufgeboten werden muß; wenn ihnen gezeigt wird, wo die Entscheidung gebracht werden muß mit allem Nachdruck. Um solch ein Führer zu sein, muß man selbst ein Stück schreiben können, muß man die Aufgabe des Schauspielers annäherungsweise selbst ausführen können. Das Erste, um ein in Scene gesetztes Stück nicht nur streichen, sondern auch ergänzen zu können;.." (hier liegt der verhängnißvolle Quell, aus dem so viel namenloses Uebel uns entfließen sollte) ... „das Zweite, um dem Schauspieler den Weg zeigen, ihm an schwierigen Stellen vorangehen zu können. Dies Letztere braucht nicht in eigentlich schauspielerischer Form zu geschehen; aber es muß in voller praktischer Andeutung geschehen. Nicht blos theoretisch. Mit Theorie verwirrt man den Schauspieler. Man kann begründen mit Theorie, aber der praktische Beweis darf nicht ausbleiben. Denn die Grundlage des schauspielerischen Talentes ist die Fähigkeit der Nachahmung. Und deßhalb muß ein artistischer Direktor denjenigen dramaturgischen Abschnitt praktisch innehaben, welcher sich auf den Vortrag bezieht." Wir sehen, es ist das Wort „können", das immer an der entscheidenden Stelle dieser Ausführungen wiederkehrt und den vollen Accent trägt.

Nach dem Tode Grunerts blieben von dem halben Dutzend Regisseure noch fünf übrig: Löwe, Gerstel, Pauli, und für die Oper Schütky und Schmitt. Wehl besuchte eifrig die Proben und bemühte sich, den Schauspielern einzelnes vorzumachen. Was er dabei und überhaupt als neu für die Vorstellungen brachte, betraf nicht das ihm wenig geläufige Kapitel des Vortrags, sondern kleine Effektchen, Steckenpferdchen, die den Eindruck von Polterabendscherzen machten und mitunter unerträglich gewesen wären, hätten sie nicht einen stark komischen Beigeschmack gehabt. Um die ganze Richtung zu kennzeichnen, muß ich Ihre Geduld in Anspruch nehmen und einen Griff in die Didaskalien thun; man vermag sich sonst in diesen Gesichtskreis nicht hineinzudenken. Ferne sei es von mir, eine größere Blumenlese aus diesen Essays zu machen. Ich will

keine Anklagepunkte sammeln, ich will charakterisiren. Nehmen wir aufs Geradewohl eine recht bekannte Figur, den Brackenburg, die klassische Type nicht nur für unglückliche Liebhaber, sondern überhaupt jene Menschengattung, welche aus ihren Empfindungen heraus zu keiner Thatkraft sich aufraffen kann.

Wehl, in des „vermuthlichen Apothekersohnes“ Kinderjahre zurückgehend, meint: „Brackenburg ist wahrscheinlich einmal ein derber kräftiger Junge gewesen, der mit dem Unabhängigkeitsgefühl, das den Niederländern von je eigen war, immerhin auf eine gewisse Heldenmäßigkeit im Naturelle angelegt war. Das spanische Regiment, das auf alles hemmend und lastend wirkte, hat aber auch auf sein Wesen Einfluß gewonnen und dasselbe nicht voll und schön zum Ausdruck kommen lassen. Es ist etwas Eckiges, Finsteres in ihn gekommen, und dies wird nun durch die unglückliche Liebe gesteigert, die sein Loos wird. Die Darsteller begnügen sich in Folge dieser unglücklichen Liebe, aus Brackenburg einen sogenannten sentimentalen Schmachtlappen zu machen, der er indeß durchaus nicht zu sein braucht und welcher er auch entschieden von dem Moment an nicht mehr sein wird, von dem an man sich entschließt, ihn ungewandt, wenig hübsch, sogar etwas plump im ganzen Zuschnitt erscheinen zu lassen“ ... Verehrte Frau, diese Charakteristik ist nicht blos ein Mißgriff; sie bekundet grundverkehrtes Schauen, nimmt die Schaale statt des Kerns. „Gott hat mich treu geschaffen und weich,“ sagt Brackenburg von sich selbst in seiner letzten Scene mit Klärchen, und da liegt der Schlüssel zu dem ganzen Charakter. Wehl faßt Brackenburg nicht organisch nach seiner Naturanlage, sondern nach der Zufälligkeit der einwirkenden Umstände auf. Nicht der Dichter hat Brackenburg zu dem gemacht, was er ist, nein er schuf ihn eher zum Gegentheile, zu einem „gewissen Helden“, sondern die Politik hat ihm diesen Stempel aufgedrückt. Und wenn wir der Marotte zustimmen, was ist das für Logik, daß derselbe Dramaturg, der den „sentimentalen Schmachtlappen“ aus Brackenburg austreiben will, ihm nach jener letzten schrecklichen Scene mit Klärchen und nach seinem verzweiflungsvollen Monologe folgenden „Abgang“ ansinnt: „In dieser Lage (den Kopf auf dem Stuhlsitz verborgen) hat er einen Augenblick auch nach dem Abgange Klärchens noch zu verweilen. Wenn er sich er-

hebt, muß er wie aus einem Traume erwachend sich umschauen und seine Schlußrede in Absätzen und wie unter beständigen Thränen sprechen . . . Der ingeniöse, seelenhaft spielende Schauspieler könnte, ehe er abstürzt, sich noch einmal in stummem Spiel der Thüre zuwenden, durch welche Klärchen gegangen ist, dort niederknien und die Schwelle küssen. Dabei müßte er aber plötzlich so thun, als ob er das Stöhnen der sterbenden Geliebten höre und nun, von Entsetzten gepackt, aufspringen und mit allen Zeichen des Grausens davoneilen." Er soll kein Schmachtlappen sein und doch niederknieen und die Schwelle küssen? Gibt es einen höheren, ich möchte fragen, raffinirteren Ausdruck der Schmachtlapperei? — Das Tüfteln und Spintisiren Wehls spiegelt sich aber zumeist darin, daß er den Brackenburg nicht aus dem Innern des Stückes als den nothwendigen Gegensatz zu Egmont auffaßt. Braucht Brackenburg, der arme Bürgerliche, sich auch noch in seiner Erscheinung abstoßend zu machen, um neben dem glänzenden Edelmann, seinem Nebenbuhler, zurückzustehen? Wodurch kann Brackenburg allein zu einem „anmuthigen Menschengebilde" werden? — Doch sicher nicht dadurch, daß er, „wenn er das Garn nimmt, vor Klärchen auf einen Schemel sich setzt;" daß er „sich in einen Stuhl am Tische werfen und seinen Kopf schluchzend in die Hände verbirgt", ein andermal „in männlichem Unwillen gegen sich selbst vielleicht mit einem Druck der Hand gegen die Stirn" Worte herausstößt, „den erhobenen Arm auf den Tisch stemmen", dann „in die Höhe fahren aber stehen bleiben soll", und was dergleichen Kinderei mehr ist. Mit alldem kann der Darsteller des Brackenburg, dem es auf Beseelung seiner Rolle ankömmt, keinen Hund vom Ofen locken, und der gewöhnliche, wenn er es macht, wird dadurch zur Marionette.

Es ist ja im Grunde so leicht zu finden, so überaus einleuchtend: in Egmont, nach Goethes eigener Definition, ungemessene Lebenslust, grenzenloses Zutrauen zu sich selbst, die Gabe, alle Menschen an sich zu ziehen, ja selbst den Sohn seines größten Widersachers; Brackenburg seinem Naturell nach ebenso schüchtern und besorgt, als jener frei, keck und unbesonnen, in seiner Liebe zu Klärchen aber vielleicht tiefer, inniger, jedenfalls nachhaltiger als der in der großen Welt leicht flatternde Abgott

des Volkes.* Bei Egmont alles übersprudelnd, feurig, sanguinisch, bei Brackenburg schweres melancholisches Blut, wodurch er die Dinge von Natur aus düster sieht, das Empfindungsleben nach innen gedrängt, alles stetig bei ihm, und — das ist die Hauptsache — im Tone von großer einfacher Ehrlichkeit. Einerlei, ob der Schauspieler eine Nüance mehr oder weniger bohrt, ob er sich „blond oder braun", schön oder häßlich trägt, wenn es ihm nur gelingt, den Zuschauer fühlen zu lassen, daß während der glänzende ritterliche Held das arme Klärchen durch seine Liebe rettungslos in Elend, Schande und Tod stürzt, es an seiner, Brackenburgs, Seite so glücklich in bescheidenem Lebenskreise hätte sein können, wenn es ihm gelungen wäre, sie zu erringen. Je wahrer, ehrlicher und wärmer der Herzenston ist, in dem Brackenburgs treue, hoffnungslose Liebe sich ausspricht, desto mehr wird der Zuschauer gezwungen sein, die Tragik zu empfinden, die eben darin liegt, daß Klärchen trotz alledem Egmont lieben und in den Abgrund stürzen mußte. Hier schwingt die Seele des Stückes, hier liegt Boden zu fruchtbaren Winken des Dramaturgen! Ein solches angeborenes Schauen zwingt ihn, ins Große und Ganze zu arbeiten und statt mehr oder minder geschickt geklaubter Effektchen in der Einzelleistung, das Gesammtbild des Stückes in seinen Hauptmotiven sich angelegen sein zu lassen und richtig zusammenzustimmen.

Leider ist damit das Thema von dem unglücklichen Brackenburg noch nicht erledigt. Man weiß, daß gerade für jenen Moment, für welchen nach Wehls Meinung ein ingeniöser Schauspieler sich „noch einen ganz andern Abgang erfinden könnte, als er in der Rolle vorliegt", Beethoven in seiner Egmont-Musik eine der ergreifendsten Tonschilderungen geschaffen hat, welche wir von dem Meister besitzen. Es ist der Epilog zu Klärchens Leben, der aus diesen Klagen und Klängen der gedämpften Violinen zittert, immer langsamer werdend, stockend wie Pulsschläge, ehe das Herz für immer stillsteht, und uns selbst, indem wir das miterleben, wird der Athem benommen. Was

* „Dieses Gemälde des melancholischen Temperaments mit leidenschaftlicher Liebe" — so charakterisirt Schiller in seinem Aufsatz über Egmont den Brackenburg, der ihm sympathischer ist, als der leichtblütige flandrische Edelmann, bei dem er so wenig Pflichtgefühl findet.

auf der Scene für das Auge symbolisch anzudeuten ist, das thut auf des Dichters Geheiß die Lampe, welche Brackenburg auszulöschen vergessen hat und die bei den leise verklingenden Accorden verlöscht. Nehme man den ersten Schauspieler der Welt, was wird er während dieser Musik, die beredter ist als jedes Wort, geschweige als jede Geberde, uns durch sein Schluchzen, Stöhnen, Niederknien, durch sein Schwelleküssen noch sagen können? Er kann und muß uns nur stören, ja er wird uns sogar, wenn wir die Sprache Beethovens überhaupt verstehen, so empfindlich quälen, daß er — wir haben das oft genug bei unseren Egmont-Aufführungen erlebt — den Zuschauer förmlich in eine künstlerische Entrüstung stürzt, wie es artistische Beiräthe, Direktoren, Intendanten an der deutschen Bühne geben kann, die so etwas nicht ohne Weiteres spüren und begreifen.

Wir stoßen da auf einen andern Punkt, den ich später noch näher auszuführen habe: Wehls Verhältniß zur Musik, zur Oper.

Soll ich noch weiter in den Didaskalien blättern und etwa den Badekommissär Sittig in Bürgerlich und Romantisch hervorholen, von dem Wehl glaubt, daß seine Mutter ihm in der Kindheit tausendmal eingeschärft habe, seine Sachen zu schonen, und der, wenn es regnete, gewiß immer mit „aufgekrempelten Hosen" gelaufen sei, um sie vor Schmutz und sonstigem Schaden zu wahren? Dessen Hut immer sauber gebürstet sein müsse und den er nie wieder zur Hand nehmen dürfe, ohne ihn sorgfältig mit dem Rockärmel zu glätten? Der sich nie setzen dürfe, ohne die Rockschöße auseinanderzunehmen? Dessen Wäsche sehr rein und untadelhaft erscheinen müsse — — „nur das Taschentuch, mit dem er bei passenden Gelegenheiten zu hantiren haben dürfte, muß etwas geknüllt aussehen" ... Oder soll ich gar beginnen von Mortimer, bei dem unser Dramaturg es für gut findet, die ganze herkömmliche Auffassung der Rolle auf den Kopf zu stellen, ihn zu einem lauernden, schleichenden Geschöpf der Jesuiten zu stempeln und in diesem Charakter die Jesuiterei zur Hauptsache, die feurige Naturanlage, das sprühende, muthige, hinreißende Temperament, das den Mortimer zum Mortimer macht und ihn für die Geliebte jählings in Gefahr und Tod stürzt, in eine sekundäre Rolle zu drücken? — Was kömmt für den Darsteller dabei heraus, wenn man ihm beweisen will, bei Mortimer müsse alles durchdacht und so gespielt werden, daß man merkt, seine

Schwärmerei sei wie sein weiches lyrisches Gefühl nur Maske, nur Schein, nur schönes Spiel; er dürfe „keineswegs mit so verhimmelten Blicken auftreten, wie das gewöhnlich der Fall ist, vielmehr müsse er zur Dame Kennedy in befehlendem Tone sprechen und Maria gleich von Anfang an mit ebenso sinnlich-gierigen als beobachtenden und ausforschenden Blicken betrachten". Und gar bei der herrlichen Schilderung von dem Kirchgang in Rom, ja „gerade hier müsse er Maria mit eifrigen Blicken studiren und erst in den folgenden Versen wie triumphirend losbrechen". Das alles sind ja nur Variationen desselben Themas, dem wir in dem Brackenburg-Essay begegneten; überall dasselbe Verkennen des großen entscheidenden Grundzugs und das Abirren in spitzfindige Absonderlichkeit.

Ich bin überzeugt, Wehl ist heute von Einigem, nicht Vielem, zurückgekommen, was ihm damals eine neuentdeckte Wahrheit schien; er hat das Gesuchte, Gemachte, Geschraubte mancher seiner dramaturgischen Ausführungen durch das Publikum gerichtet gesehen und sich überzeugen müssen, daß mit dem Spiel einer zierlichen Phantasie, die sich so ihren eigenen, nett abgesteckten, exklusiven Kreis von schöngeistigen Vorstellungen über die Gestalten unserer klassischen Dichtung macht und diese in hübschem Style vorträgt, für die praktischen Bedürfnisse der Scene nichts anzufangen ist und daß die flimmernde Schaumgestalt der Theorie in nichts zerrinnt, wenn man sie fürs reale Leben packen will. Ob er je einsieht, daß derlei Spekulation müßig und unfruchtbar ist für die Gestaltung eines Kunstwerks, das aus seinem inneren Kerne heraus erfaßt und empfunden sein will, scheint nach den vielen gelieferten gegentheiligen Proben völlig zweifelhaft.

Ich stelle, um dies zu erhärten, gleich hierher einen Abschnitt aus der Einrichtung zu Romeo und Julie, die sich als Episode in einer italienischen Novelle vielleicht ganz artig lesen würde, worin aber wiederum sichtlich die Einbildungskraft des Dramaturgen Gewicht auf Dinge legt, die jedem Andern als nebensächlich, wo nicht überflüssig vorkommen müssen. Aus den Didaskalien ist diese Vorschrift folgendermaßen in das Regiebuch übertragen: „Das Zimmer (der Brautnacht im dritten Akt) muß wohnlich eingerichtet sein und den Charakter eines ächt weiblichen Aufenthaltes tragen. Im Hintergrund, der am besten mit einer Portière halbgeschlossen ist, hinter welcher sich der

Balkon befindet, führen Stufen zu diesem empor. Rechts davor in einer Ecke oder Nische ein Betpult mit Crucifix, blumengefüllte Vasen und ein Andachtsbuch darauf. Daneben eine Thüre. Links vom Balkon, mehr nach vorne, ein niedriggestrecktes Ruhebett, eine Art Bergère, die nur oben am Kopfe eine Lehne und Rückenwand hat, welche sich nach unten zu in die Sitzmatratze (sic!) verliert. Daneben und etwas davor Fußkissen, auf denen Romeo beim Aufziehen des Vorhangs zu sitzen hat, indem er sich so halbliegend in den Schoos von Julie schmiegt. Am Kopfende der Bergère, etwas vorgerückt, muß ein Tisch stehen, auf diesem liegen manche Gegenstände, denen man ansehen muß, daß sie eilig hingeworfen. Außer zwei tiefherabgebrannten Kerzen dürfen z. B. wahrnehmbar sein: ein Fächer, ein Armband und ein Handschuh. Der Nachttrunkkelch darf nicht fehlen. Ein Bouquet kann, auseinandergefallen, einen Theil seiner Blumen auf den Teppich gestreut haben, auf dem sich alle diese Möbel und die Liebenden selbst befinden müssen. Zu Juliens Füßen können ein Taschentuch* und ein Band liegen. Ueberall müssen Spuren einer gewissen Unordnung sichtbar sein, auch in Juliens Anzug sowie in der Kleidung Romeos. Rechts vom Balkon, ziemlich vorn, ein Armstuhl, über welchen Romeos Mantel und Barett malerisch hingeworfen. Matte Beleuchtung."

Wie gesagt, wenn ich das lese, so weiß ich genau, der Autor will mich auf alle diese Details aufmerksam machen und mich dadurch in Stimmung setzen. Notire ich sie aber für den Regisseur, so werde ich ungefähr dasselbe erfahren, wie der Balletmeister Ambrogio,

---

* Die Taschentücher spielen bei Wehls dramaturgischen Winken eine hervorragende Rolle. Um Romeo ein sinnlich wahrnehmbares Mittel bequemer Annäherung an die Hand zu geben, kömmt Wehl auf ein längst erprobtes Mittel: Julie läßt auf dem Balle ihr Bouquet, Taschentuch oder ihren Fächer fallen, Romeo — als galanter Gardelieutenant der Liebe — springt flugs heran, hebt es auf und . . . das Uebrige findet sich. Was Wunder, daß wir es da auf der Hofbühne erlebten, eine Hedwig (Frl. Necker) in Sie hat ihr Herz entdeckt dem jungen Forstmann ein Taschentuch aus der Brusttasche der Juppe ziehen zu sehen, in das sie sich, um sich ganz als ländliche Unschuld zu geriren, beherzt schneuzte? . . In der bekannten Gartenscene Mortimers mit Maria Stuart, meint Wehl, möge derselbe in seiner Leidenschaft Maria „den Schleier oder das Taschentuch aus der Hand reißen" 2c.

der oft von sich erzählte: „Anfangs zeichnete ich mir alles zu meinen Tänzen und Gruppirungen haarklein auf und malte tagelang daran herum; nachher erschrak ich, als ich es probiren ließ, wie steif und ledern das alles herauskam. Erst als ich es unmittelbar aus einer bestimmten inneren Anschauung heraus arrangirte, das Material gleich zur Hand, bekam es Leben und Bewegung und erfreute die Andern."

Wehl hat sich bei seiner Bearbeitung von Romeo und Julie wesentlich an Goethe gehalten, und sie ist keine der schlechtesten, obschon es alle Freundedes Geschmackes stets verletzt, daß er im ersten Akte der Shakespeareschen Tragödie ein modernes Ballet, wie in der Oper (einmal geschah dies sogar im Debardeur-Kostüme!), antreten läßt, wovon natürlich Goethe nichts weiß.

Wir sind da in ein weitläufiges Kapitel gerathen — die Wehlschen Bühnenbearbeitungen —, über welche mir ein so umfassendes Material vorliegt, daß ich damit allein ein Buch füllen könnte. Ferne sei es von mir, dieses Material hier zu benützen; vielmehr greife ich auch davon nur das heraus, was mir als Beweismittel unbedingt nothwendig und von principieller Bedeutung zu sein scheint. Wiederum muß ich mich hier auf die Didaskalien beziehen und, die Inscenirung klassischer Stücke betreffend, folgenden Passus vorausschicken: „Der Zug nach Realität und einem schönen Ueberflusse sind unserer Gegenwart charakteristisch. Die Naturwissenschaften, welche die Philosophie nicht nur aufgesäugt und erzogen, sondern schließlich gewissermaßen auch mit allem Handwerkszeuge ausgerüstet hat, mit dem sie im Moment so überraschende Großthaten verrichten; die Naturwissenschaften haben der Welt ein ganz verändertes Aussehen gegeben und die Menschheit auf die Wahrheit und die Natur so nachdrücklich zurückgeführt, daß unser ganzes Thun und Treiben in diesen beiden Faktoren gleichsam ihre, uns jetzt in volleres Bewußtsein getretene Basis erhalten haben. Auf diese Basis und das volle Bewußtsein davon muß nothwendig auch die deutsche Schaubühne gestellt werden, wenn sie wahrhaft zeitgemäß und dem Kulturgrade ebenbürtig sein will, auf dem sich die gebildete Welt in der zweiten Hälfte des laufenden Jahrhunderts befindet. Wie und wodurch geschieht das nun aber am schnellsten und leichtesten, wird man uns fragen, und diese Frage zu beantworten, will uns nicht eben sehr schwierig erscheinen. Benütze man nur die

Angaben, Winke und Rathschläge, welche die neueren Dramaturgen in reichem Maße gegeben; beute man nur die Errungenschaften der Mechanik und Technik in zweckentsprechender und vernünftiger Weise aus, und man wird, gesellen sich guter Geschmack und eine nur halbwegs glückliche Darstellung dazu, gewiß die erfreulichsten Resultate erzielen."

Sehen wir davon ab, daß Wagner schon lange das gleichmäßige Zusammenwirken aller Schwesterkünste zu dem großen „Kunstwerk der Zukunft" auf seine Fahne geschrieben hatte und es in einem immer höheren Grade in jedem seiner neueren Werke auch thatsächlich zu erzwingen wußte. Vindiciren wir Feodor Wehl die Ehre, mit dem Obengesagten neue, wichtige Gesichtspunkte erschlossen zu haben. Was war er dann, als ihm selbst die Stelle eines Direktors — später eines Intendanten — zufiel, seinen Worten schuldig? — Sie meinen, verehrte Frau, daß er jetzt auch die Winke befolge, die man ihm wohlmeinend gab, daß er nicht auf denselben Standpunkt sich stelle wie jene Leute, von denen er gesagt hatte: „Aber was schreiben wir da! Als ob so etwas möglich wäre unsern Schauspielern, Regisseuren und Direktoren gegenüber! Von den letzteren werden die Herren Hoftheater-Intendanten aus Unlust vor jeder ernsten Beschäftigung (sic!) uns zunächst ja gar nicht lesen, die literatorischen Vorstände aber unsere Arbeit wie eine Vermessenheit ansehen und glauben, daß nur sie so etwas aufstellen dürften" . .? Nein, das lassen wir ganz beiseit und heften den Blick nur auf das Hauptziel. Die Errungenschaften der Technik und Mechanik hätte Feodor Wehl seinen Worten gemäß unserer Bühne nutzbar machen und jenen Zug nach Realität und „einem schönen Ueberflusse", von dem er spricht, um so mehr befriedigen müssen, als — wie wir gesehen haben — in der letzten Zeit des Gallschen Regimentes gerade in diesen Dingen bei uns ein starker Niedergang sich bemerkbar gemacht hatte.

Ein schöner Ueberfluß — hört mich, Mond und Gestirne! Höre mich, mitternächtlicher Himmel, und hören Sie mich, Herr v. Gunzert! — ein schöner Ueberfluß ist nach dem ausdrücklichen Zeugniß Ihres heutigen Intendanten ein hervortretendes Bedürfniß der modernen deutschen Schaubühne! Und während Herr v. Gunzert das alleräußerste Sparen, das Reduciren der Ausgaben bis herunter zum Glase Bier, das der Chor ver-

braucht, durchführte, warf sich der artistische Beirath seinerseits auf das Ersparen von Scenenwechseln, welches ohne Rücksicht auf die nothwendigste Abgrenzung und Trennung der Situationen, ohne alle Beachtung der dichterischen Vorschrift bei Wehls Bühnenbearbeitungen und Inscenirungen mit einer Beharrlichkeit und in einer Ausartung durchgeführt ist, daß man wie vor einem Räthsel steht. Oder sollte daran nur die durch Wehl gebrachte Einführung des Zwischenvorhangs Schuld tragen, welche die frühere größere Beweglichkeit bei den Verwandlungen aufhob? — Nein, wenn für die einzelnen Ausstattungen jetzt mehr Zuthaten in Aufnahme kamen, so hatte man ja doch über die mit Recht gerühmten großen Fortschritte und Verbesserungen der Technik und Mechanik zu verfügen.

Was aber von Wehls „zweckentsprechender und vernünftiger Ausbeutung dieser Errungenschaften" zu erwarten sei, machte sich dem Publikum zum ersten Mal besonders bemerklich am 22. April 1870 bei einer Aufführung des Sommernachtstraums. Der neue Ankömmling hatte, was wir ja ganz natürlich finden wollen, das Bedürfniß empfunden, sich als Dichter einzuführen, und ließ nun keine Gelegenheit vorübergehen, den Geburts- oder Todestag eines Dichters durch einen Pro- oder Epilog zu verherrlichen. Man war das früher nur bei den seltensten und außerordentlichsten Gelegenheiten gewohnt gewesen und nahm es jetzt mit in den Kauf, ohne sich sonderlich dafür zu erwärmen, weil auch die Verse nichts Hervorragendes boten. Am 21. März wurde zur Erinnerung an Goethes Todestag die neueinstudirte Iphigenie durch einen Wehlschen Prolog eröffnet; am 22. April folgte zur Erinnerung an Shakespeares Geburts- und Todestag ein durch Puck gesprochener Elfen-Epilog. Dazu sollte auf der Höhe der Doppeltreppe, die den Hintergrund einnimmt, zur Erhöhung der Wirkung die Büste des großen Briten erscheinen. Nun mag es der rebenumgürteten Residenz zu sehr geringem Ruhme gereichen, aber es bleibt eine unumstößliche Wahrheit: keine Shakespeare-Büste war in ihren Mauern aufzutreiben, und sie von auswärts kommen zu lassen, dazu reichte die Zeit nicht, obschon mit Mannheim diesbezügliche diplomatische Verhandlungen schwebten. Was wäre nun das Einfachste gewesen? Man ließ die Büste weg, denn eine Veranlassung zu einer ausnahmsweise feierlichen Begehung dieses Tages lag wie

gesagt nicht vor. Wehl aber mochte denken: wozu hat man denn Technik und Mechanik, wenn die Plastik uns im Stich läßt? Und siehe da, im entsprechenden Momente schnellte auf der Höhe jener Treppe urplötzlich, wie ein Teufelchen aus einer Vexirbüchse, ein Leinwandfetzen empor, auf dem die Büste des unglücklichen Dichters gemalt war, während ihm ein Draht durch die Stirne befestigt war, um das Ding, das keinen Halt hatte und längere Zeit hin- und herzappelte, straff zu spannen. Man kann sich die erhebende Wirkung dieser „Errungenschaft" denken!

Schon vier Tage nachher folgte abermals ein Prolog von Wehl (26. April), zur Feier des Geburtstages von Uhland, zu einer Aufführung des Herzogs Ernst von Schwaben. Schon damals wurden Stimmen laut, welche meinten, der artistische Direktor möchte lieber, statt seine Zeit auf solche Dinge zu verwenden, den neueren Bühnenstücken zeitgenössischer Dichter seine Aufmerksamkeit widmen und sie mit beherzter Initiative dem Publikum vorführen. Aber Wehls Bestrebungen lagen weit, weit ab von dieser Bahn. Wir wollen nicht mit ihm darüber rechten, daß er es vorzog, anstatt sich in Experimente mit neueren und vielleicht zweifelhaften Stücken einzulassen, das klassische Repertoire wiederum mehr zu pflegen und es seiner Meinung nach würdiger auszugestalten. Karl Frenzel in seinem vortrefflichen Buche über das Berliner Hoftheater bezeichnet diese Pflege ausdrücklich als die Aufgabe der Hofbühnen, fügt aber freilich hinzu, daß es ihre Pflicht sei, mustergiltige Aufführungen zu erreichen, indem sie den Originaltext des Dichters, wo es angeht, wiederherstellen und in der vollendeteren Ausstattung „das Bild der Zeit heraufbeschwören, in der Cäsar, Fidelio, Die Hermannsschlacht sich abgespielt". Nur wenn ein Hoftheater in diesem Punkte genüge und einen Grundstock von ungefähr fünfzig Dramen mustergiltig aufzuführen im Stande sei, vermöge es seine hervorragende Stelle der Volksbühne gegenüber zu behaupten.* Frenzel verweist hier auf die Spuren der Meininger, die allerdings, indem sie einen neuen und eigenartigen Weg einschlugen, den thatsächlichen Beweis dafür erbracht haben, daß selbst der kleinste, politisch völlig unbedeutende Duodezstaat mit materiell höchst beschränkten Mitteln,

---

* Vergl. Karl Frenzel, Berliner Dramaturgie. K. Rümpler, Hannover. 1877.

in einer Specialität der dramatischen Kunst dem Riesen von Großstaat einen Vorsprung abgewinnen kann.

Mustergiltige Aufführungen! Das ist freilich ein schwerwiegendes Wort, und die von Wehl dazu eingeschlagenen Pfade führten eher von als nach diesem heißersehnten Ziele. Die in Umlauf kommende Marke: „eigens für die Stuttgarter Hofbühne eingerichtet“ wurde, weit entfernt das Publikum anzuziehen, vielmehr, wie Köberle bemerkt, für jeden Kunstfreund ein Warnruf und Abschreckungsmittel. Dies wird einleuchten, wenn ich auch nur wenige Züge daraus skizzire, obschon dies in der Schrift nie auch nur annähernd jenen frappanten und lebendigen Eindruck macht, wie bei der intensiven Wirkung der Scene.

Am 3. Februar gieng unter der eben genannten Devise Der Prinz von Homburg als neueinstudirt in Scene. Die Manie, Verwandlungen zu ersparen, ließ den Bearbeiter die Einleitungsscene statt in den Garten in einen bedeckten Raum, in eine Art Vorhalle verlegen, damit die folgenden Scenen bei derselben Dekoration weitergespielt werden könnten. Kleist verlangt den Garten mit der Rampe beim Schlosse zu Fehrbellin, und er läßt seinen Prinzen zum Grafen Hohenzollern sprechen:

> Im Mondschein bin ich wieder umgewandelt!
> Vergieb! Ich weiß nun schon. Es war, du weißt, vor Hitze
> Im Bette gestern fast nicht auszuhalten;
> Ich schlich erschöpft in diesen Garten mich,
> Und weil die Nacht so lieblich mich umfieng,
> Mit blondem Haar, von Wohlgeruch ganz triefend —
> Ach! wie den Bräutgam eine Perserbraut —
> So legt ich hier in ihren Schoos mich nieder.

Man sollte meinen, einen Dramaturgen und Regisseur müßte bei diesen Versen förmlich eine Lust packen, den Zuschauer gleich zu Anfang mit Romantik völlig zu betäuben; ihn mit dem dämonischen Zauber jener „blondhaarigen, von Wohlgeruch ganz triefenden Mondnacht“, die den Prinzen zum Nachtwandler macht, ganz zu umstricken. Der offene gestirnte Himmel, ein freies Spiel der Luft ist für diese Scene, das fühlt jeder, nicht ein Bedürfniß allein, sondern eine Nothwendigkeit, die Bedingung ihrer einzigen Möglichkeit. Wehl gab nicht einmal einen offenen Gartenprospekt, der Prinz saß in der Vorhalle, die bis in den Bühnen-

Vordergrund sich erstreckte, und in diesem gedeckten Raum spielte er den wachen Traum der Begegnung mit dem Kurfürsten und der Geliebten ab. Das heißt aber falsche Farben in ein Stück setzen, heißt die Stimmung tödten, heißt das Herz der Dichtung treffen! Der Fehler im ersten Akt hatte einen noch stärkeren im letzten zur Folge. Da wird der Prinz, der sich „auf die Bank setzen soll, die in der Mitte des Platzes um die Eiche aufgeschlagen ist", wieder in jene nämliche Vorhalle geführt, um daselbst ganz nüchtern, wie bei einer Hofcour, aus der Hand des Kurfürsten den Siegeskranz zu empfangen.* Das Stück muß mit einem Traum-Akkord beginnen und mit ihm schließen — diese Kleinigkeit hatte der Dramaturg übersehen.

Natürlich wird dasselbe verwandlungssparende Princip auch ebenso gelassen eine Scene in offenen Raum verlegen, die nothwendig im geschlossenen spielen muß. Ich stelle gleich hierher ein Beispiel aus der neuesten Zeit, das noch den Vorzug hat, allen deutlich erinnerlich zu sein. Auf fünfjähriges Drängen von Frau Wahlmann-Willführ gab man im Januar 1881 die Brunhild von Emanuel Geibel, für welche diese Künstlerin in einer Weise qualificirt ist, daß der Erfolg der Tragödie — zumal auch in Kamilla Mondthal eine vortreffliche Chriemhild vorhanden war — den aller anderen Novitäten dieser Saison aufwog. Aber was hatte Wehl im vierten Akte gethan? — Dieser spielt beim Dichter zuerst in einer Halle der Königsburg zu Worms, dort findet die Auseinandersetzung zwischen Gunther und Siegfried statt, dorthin entbietet Brunhild den Gemahl „zur Zwiesprach", bei welcher der Plan ausgeheckt wird, Siegfried durch Hagens Arm zu ermorden. Nach diesem gräßlichen Auftritt soll der Schauplatz sich verwandeln in Chriemhildens Gemach. Es folgt der nothwendige Rückschlag gegen die Schrecken des Vorangegangenen. Die folgende Scene athmet ein unbeschreiblich zartes, intimes Leben, sie ist ächt im Geiste Geibels, von einer Feinheit, Wärme und Tiefe, wie die Lasuren in einem wohlgelungenen stimmungsvollen Gemälde. Ja wohl, wir sind im Gemache der Hausfrau, der Hauch ihrer Seele durchweht und heiligt diese

* Erst auf Protest Löwes, der die Regie führte, gieng Wehl später von dieser Einrichtung des Prinzen von Homburg wieder ab.

Räume. Am Webstuhl sehen wir den Teppich eingespannt, an dem ihre Hand emsig arbeitet, während der Mann draußen in Kampf und Gefahr sich tummelt, der Teppich „mit der Leichenfeier Balders, des lichten Asgardsohnes“. Der Schatten des grauenvollen Verhängnisses, welcher ihr den geliebten Gatten rauben soll, fällt in diese Scene voraus, lastet auf Chriemhildens sinnender Betrachtung des Bildwerks, wiederklingt in ihrem Wettgesang mit Gerda, unheimlich und dunkel wie Runenspruch. Gerda holt aus dem Schrein Krug und Trinkhorn für den Trunk, den Siegfried thun will, ehe er fortzieht zur Jagd. Jetzt tritt er herein, der herrliche Held, in sein Heim, das der Zuschauer ihn zum ersten Male beschreiten sieht, und jauchzend empfängt ihn das liebende Weib: „O fühl ich endlich dich an meiner Brust, In meinen Armen, fühle wie das Leben In warmem Strom durch deine Adern pocht!“ — „Der Mann braucht Luft,“ entgegnet er, „und giengs nach deinem Willen, du schlössest mich noch zu deinen Mägden in dein Fraungemach“ . . . sie erzählt ihm angstvoll nun ihren Traum von dem Eberpaar, das den Hirsch anfiel und gräßlich zerfleischte, sie klammert sich an ihn mit liebevoller Beschwörung, er möge von der Jagd zurückbleiben. Doch er spürt und ahnt keine Gefahr, und angeheimelt von dem ganzen Zauber jenes Gemachs, entwirft er ein wonniges Bild der Zukunft:

> Du aber sitzest, wo die Lohe flackert,
> Am Herd auf buntgeschnitztem Drachenstuhl;
> Rings um dich her die Mägd; und wie dein Auge
> Im Kreise waltet, tanzt die Spindel rascher
> Und wie beflügelt springt das Weberschiff . . .

Im Traume schaukelt er die Kinder, die jüngsten Enkel auf seinem Arm und malt an der Seite des stattlichen, theuren Weibes sich in allen Farben sein Eheglück aus, da tönen draußen die Hörner, und Chriemhild schrickt zusammen: das trifft ihr ahnendes Herz schaurig wie ein jäher Schlag auf eine Glocke. Wie schwer ist dieser Abschied, noch einmal ruhen sie Brust an Brust, dann reißt er sich los, unaufhaltsam, und Chriemhild, „um die Zeit zu täuschen“, tritt wieder an den Webstuhl, der Mann ist fort aus ihrer schirmenden Behausung — draußen, draußen wird der Speer des Mörders ihn treffen!

Nun mag Wehl zehnmal einen Brief des Autors mit Erklärung des Einverständnisses vorzeigen: es ist und bleibt ein scenischer Frevel, wenn das Frauengemach mit dem Webstuhl und natürlich auch mit allem, was damit zusammenhängt, wegfällt und in demselben burghofartigen Raume, wo kurz zuvor seine Feinde den Mordanschlag berathen haben, der Held den letzten Trunk und Abschied von seinem Weibe nimmt. Um sein Stück überhaupt auf die Bühne zu bringen, macht der dramatische Dichter ja oft selbst solche Zugeständnisse, die sein Werk entschieden schädigen müssen. Ihm gegenüber ist die Intendanz dann gedeckt, dem Publikum und der Kritik gegenüber nicht. Wo blieb bei dieser Einrichtung „der schöne Ueberfluß“? — Und noch schlimmer ist, was als Charakteristikum für die historische Treue der Dekorationen beigefügt werden muß. Im dritten Akte stellte eine gothische Kirche „das Heiligthum mit hoher Bogenpforte“ vor, welches der Dichter, dessen Tragödie nach der alten Ursage in heidnischer Nibelungen-Zeit spielt, verlangte, was störend auf den Geist der Dichtung dadurch zurückwirkt, daß der Anblick der christlichen Kirche uns zugleich ein Symbol der christlichen Moral vergegenwärtigt, zu welchem dann die gewaltthätig heidnische Fabel des Stückes mit Siegfrieds wunderbarer Stellvertretung bei dem Weibe Gunthers in den denkbar schreiendsten Widerspruch tritt. Dabei war auf dem Zettel die heidnische Zeit nach Geibels Vorschrift angekündigt.

Wer das Kostüm- und Dekorationswesen der Hofbühne, wie es jetzt besteht, mit aufmerksameren Blicken verfolgt, kömmt zu der Ueberzeugung, daß von Seiten des artistischen Vorstandes die richtige Directive in dieser Hinsicht fehlen muß, denn es herrscht da eine oft geradezu barbarische Styl- und Geschmacklosigkeit, wie kaum an einem Provinzialtheater. Offenbar weiß er — wenn übertriebenes Sparen Neuanschaffungen versagen sollte — auch aus dem Vorhandenen keine richtige und sachkundige Auswahl zu treffen. Wir begegnen oft der widersinnigsten Zusammenwürfelung von Dekorationen und Kostümen aus allen möglichen Zeitaltern und von allen möglichen Stylarten bunt durcheinander, auch die mäßigsten Anforderungen an historische Einheit und Treue bleiben unerfüllt. Das war früher anders; in der Zeit von Moritz und Löwe waren wir gewohnt, in dieser Richtung mit Sorgfalt und Kenntniß überwachte und durchgeführte Vor-

stellungen zu sehen. Wehl scheint für diese Dinge kein Auge, keinen Sinn, kein Verständniß zu haben, während den Theatern heutzutage doch gerade auf diesem Gebiete so unendlich reiche Hilfsmittel an die Hand gegeben sind. Und Stuttgart besitzt, wenn auch keinen „schönen Ueberfluß“, so immerhin noch einen gewissen Reichthum an diesen Inventarstücken, aus dem sich ohne alle Frage viel Besseres und Stylgemäßeres vorführen ließe, als es uns gegenwärtig geboten wird.

Wie Geibel vielleicht bei der Brunhild, so mag auch Gutzkow bei seinem Ottfried aus Opportunitätsrücksichten zugestimmt haben, daß, nachdem der erste Akt im Pfarrhause zu Schönlinde gespielt hat, die drei folgenden alle miteinander in einen Salon des Kommerzienrathes Wallmuth verlegt wurden, während der Reihe nach das Maleratelier Sidoniens, die Wohnung des Grafen Schönburgk, ein Zimmer in Wallmuths Hause, dann ein Salon bei Sidonie, endlich wieder Schönburgks Wohnung verlangt sind. Wie in einem Taubenschlag flatterten nun in dem gemeinschaftlichen „Normal-Raume“ die Personen aus und ein, und die Situationen, ihres realen Untergrundes beraubt, hiengen vollständig in der Luft, was — wie Ihnen auch ein flüchtiger Blick in das Buch beweisen wird — zu ganz unmöglichen und widersinnigen Begegnungen führte.

Am 7. März 1871, dem Tage vor der festlichen allgemeinen Stadtbeleuchtung, die einen feenhaften Eindruck übte, feierte man im Hoftheater den Friedensschluß. Nach Webers Jubel-Ouvertüre kamen drei dramatische Kleinigkeiten zur Aufführung: Das eiserne Kreuz, Unter der Linde bei Steinheim am Main und Aus dem Kriege zurück. Bei Deutschlands Triumphgesang sangen sämmtliche männliche Solisten der Oper nebst dem Chore die Wacht am Rhein, welche Abert pompös instrumentirt hatte, und als Krönung des Ganzen sollte am Schlusse ein allegorisches Festgedicht von Wehl dienen: Kaiser Rothbarts Erwachen. Vermittelst einer Laterna magica wurden dabei die Geister Arndts, Uhlands und Körners in furchtbar gräßlicher Gestalt auf den Bühnenraum gezaubert, und diese unverhoffte Vorstellung in der höheren Magie verfehlte natürlich nicht, die Zuschauer in die heiterste Stimmung zu versetzen. Also auch dieses Debüt aus einem Zweige der neueren Naturwissenschaften, der Physik, war ein höchst verunglücktes zu nennen, und mochte auch vielleicht

jeder dieser Versuche an sich von geringer Wichtigkeit sein, so reihten sie sich doch durch den Zuschnitt der meisten Vorstellungen zu einer Kette von Enttäuschungen auf und gaben der artistischen Führung so sehr das Gepräge des Dilettantismus, daß eine entschiedene Verstimmung des Publikums immer tiefere Wurzeln schlug.

Wenn man aufrichtig sein will, kann man auch nicht behaupten, daß Wehls Neuinscenirung der Maria Stuart, welche er nach dem mit besonderer Vorliebe ausgesponnenen Recepte der Didaskalien bewerkstelligte, gegen früher wesentliche Vortheile und Verbesserungen brachte. Frau Wahlmann, eifrig bemüht, ihre Elisabeth nach der Anleitung Wehls zu formuliren und mit den einzelnen Pausen, Nüancen und Accenten, die er vorschreibt, zu versehen, hat meines Erachtens ihre Leistung dadurch nur zerstückt und aus mancher Stelle eine Bravourarie nach dem Muster einer „loslegenden" Primadonna gemacht. Die Schlußeinrichtung Wehls zu der Tragödie wurde sogleich als total verfehlt gerügt. Wehl läßt die Maria nach dem Abschied und der Beichte auf einer malerisch drapirten Treppe im Hintergrunde hoch empor zum Schaffotte steigen, während ein Seehafen mit Schiffsmasten sichtbar ist, ungefähr dasselbe Arrangement, wie am Schluß von Laubes Essex. Wenn nun aber gleich nach dem Abgang der Königin, im nämlichen Zimmer des Schlosses zu Fortheringhay, Leicester bei seinem Monologe das Geräusch der sich vollziehenden Hinrichtung unter sich hört und auffährt:

> Horch! Was war das?
> Sie sind schon unten — unter meinen Füßen
> Bereitet sich das fürchterliche Werk . . .

so könnte man sich nach genauer Ueberlegung die Wehlsche Einrichtung nur so zusammenreimen, daß die Königin mit dem Sheriff zuerst noch in ein oberes Stockwerk emporgestiegen, Leicester mittlerweile in der Bel-Etage geblieben und die Hinrichtung schließlich im Parterre erfolgt sei. Ein Hohn auf jeden gesunden, unmittelbaren Lokalsinn, eine ganz verfehlte künstlerische Anschauung! Verliert der Zuschauer die Königin aus dem Gesichte, indem sie vor ihm hohe Stufen hinaufsteigt, so widerstrebt seiner Vorstellungskraft durchaus die Annahme, daß wenige Sekunden später der Lord die Exekution unter sich vernehmen

könne. In keinem Falle wird die Mühe, die hier durch „den schönen Ueberfluß“ der großen drapirten Treppe aufgewendet ist, durch eine mit dem Geist der Dichtung in Einklang stehende Wirkung belohnt. Wehl meint freilich, der letzte Monolog Leicesters habe nicht viel auf sich, er werde von dem ungeduldigen Publikum in der Regel überhört — ein Standpunkt, den ich für eine Hofbühne innigst bedaure, denn in Wahrheit haben wir es bei diesem Monolog mit einem Meisterstück der ganzen Dichtung zu thun. Nur beiläufig sei bemerkt, daß der Bearbeiter eine Schillersche Figur vernichtet, indem er den Staatssekretär Davison einfach hinwegtilgt.

Die Komödie der Irrungen gehört nebst dem Sturm und Antonius und Kleopatra zu den von Wehl unserem Shakespeare-Repertoire neu zugeführten Stücken. Man hatte für die Darstellung jenes Lustspiel von fünf in drei Akte zusammengezogen. Im Original spielt die Scene bald in verschiedenen Straßen der Stadt, beim Hafen und auf dem Markte, bald im Innern eines Hauses, bald vor demselben. Wehl ergriff, um jedweden Wechsel der Verwandlung zu ersparen, ein höchst einfaches Auskunftsmittel: er „kreirte“ einen gemeinsamen Platz vor dem Hause des Antipholus von Ephesus und an der vorspringenden Ecke dieses Hauses, links vom Publikum, einen praktikablen Balkon, durch Stufen mit der Straße verbunden. Zwei dort stehende Stühle waren im Voraus dazu bestimmt, auf ihren Polstern das junge Pärchen aufzunehmen, das sich im Hause eine Liebeserklärung zu machen hat. Aber nicht das allein! Auf diesem Balkon hat sich überhaupt alles abzuspielen, was im Innern des Hauses vorgehen soll, und wenn der rechte Antipholus mit seinem Dromio die Hausthüre gesperrt findet und voll Wuth nach „'nem Hebebaum“ ruft, um die Pforte zu sprengen, hat der Zuschauer den ganzen Abend den andern, über den Balkon in das Haus führenden Eingang vor Augen, auf dessen Stufen man die andern Personen wiederholt auf- und abklettern sieht, ohne daß der eigene Herr und der Diener des Hauses diesen Eingang irgend kennen. So entpuppt sich der Balkon als ein ganz armseliger Nothbehelf, die Zimmer im Hause und die entsprechende Verwandlung zu ersparen, und wir sehen eine Grundbedingung des Dramas, die Möglichkeit und Wahrheit der Situation, auch hier wie in den meisten Bühnenbearbeitungen desselben Autors schwer verletzt, wenn nicht aufgehoben.

Der Kaufmann von Venedig wird auf den meisten Bühnen nach Schreyvogels glücklicher Bearbeitung, die zumeist nur die im Geschmacke der Shakespeareschen Zeit liegenden Härten abstreift, gegeben, und in dieser sind die drei Freiers-Scenen, wie bei dem Originale und wie es aus der Grunertschen Zeit auch in Stuttgart gebräuchlich war, in den übrigen Gang der Handlung wohlweislich so eingestreut, daß sie Abwechslung hineinbringen und jene phantastischen Arabesken in das Stück schlingen, die ihm so eigenthümlich sind. Bei Schreyvogel schließt der zweite Akt sehr wirksam mit dem Maskenfest und Jessikas Flucht — hier befindet sich ein großer dramatischer Einschnitt, die Einbildungskraft des Zuschauers hat Zeit, sich die im nächsten Akte folgenden Vorgänge zu ordnen. Das gefiel aber Wehl, der ohnehin seine eigene Bearbeitung haben wollte, nicht, und er warf, um mit diesen Brautwerbern gleich in Einem Athem fertig zu werden und ihretwegen den Schauplatz nicht verwandeln zu müssen, alle drei Kästchen-Scenen nacheinander in den dritten Aufzug. Der ganze zweite Akt spielt bei Wehl vor Shylocks Hause auf der Straße. Der Jude geht zum Abendessen zu Bassanio, Jessika wird entführt, Shylock kommt vom Abendessen zurück, weiß schon, ehe er sein Haus betritt, daß seine Tochter entflohen, daß seine Dukaten und Juwelen mit ihr fort sind, und erfährt nun von Tubal, daß sie in Genua, wohin sie von Venedig noch schneller als per Telegraph gelangt sein muß, „an einem Abend achtzig Dukaten verthat“ — darauf stellt der Vater sich hin und hält die bekannte Rede über die gleichen physiologischen Eigenschaften und Anlagen der Christen und Juden. Das ist bei Wehl der zweite Akt! Wenn der Ersparung von Scenenwechseln zuliebe solche Verstöße gegen den offenbaren Sinn, gegen den logischen Zusammenhang und die organischen Gebote der Handlung geschehen, wenn die Reden der auftretenden Personen in so absoluten Widerspruch mit den Situationen gesetzt werden, so ist doch gewiß ein Publikum zu bedauern, das zum Zeugen solcher Versuche gemacht wird, während längst viel bessere Inscenirungen dieser Stücke bestehen, deren Beibehaltung schon darum zu empfehlen wäre, weil sonst jeder Gast, der in so einer Rolle auftreten will, vor die Alternative gestellt wird, sie entweder fallen zu lassen, oder die Wehlsche Bearbeitung umzulernen, welche noch auf irgend

einer anderen Bühne verwerthen zu können, nach diesen wenigen angeführten Proben wohl Niemandem ernstlich in den Sinn kommen wird. Seit Schubart — wie wir aus unserem zweiten Briefe uns erinnern — die ersten Shakespeare-Bearbeitungen für die Hofbühne unternommen hat, waren ihr in diesem Punkte keine solch verfehlten Experimente, wie die Wehlschen, beschieden. Das große Publikum, welches die Stücke nicht genau kennt, ahnt natürlich davon nichts; es glaubt, das stamme alles so von dem Dichter selbst. Wird der Kenner aber durch die hier zu Tage tretenden Entartungen des Styls und Geschmacks aufs Tiefste beleidigt und abgestoßen, so verfehlt andererseits die Hofbühne durch dieselben ihren Beruf, Mustergiltiges in der Verkörperung der klassischen Meisterwerke hinzustellen.

Es würde zu weit führen, wollte ich über dieses Kapitel noch Ausführlicheres sagen. Ich komme vielmehr zu einem ganz andern und Ihnen, hochgeschätzte Freundin, vielleicht unerwarteten Schlusse. Mag, was wir oben gerügt, noch hingehen; das alles wird in den Schatten gestellt durch ein weit schlimmeres Uebel, durch Eingriffe des Bearbeiters in die eigenste Dichterwerkstätte des Genius, durch das H i n z u d i c h t e n Wehls zu den Schöpfungen der Klassiker, und zwar nicht, wie Laube es meint, um bei scenischer Bearbeitung den Wegfall einer Verwandlung zu überbrücken, sondern aus dem eigentlichen, durch weiland Ballhorn gefürchtet gewordenen Drange, die Werke der Meister nach eigener Liebhaberei umzugestalten, zu ergänzen, zu — „verbessern".

---

## 24.

Der Calcagno im Fiesko zählt, wie wir wissen, nicht zu den schönen Seelen; allein Schiller hatte seinen guten Grund, ihn gerade so und nicht anders zu zeichnen. Wie, ist aber da nicht eine Lücke? Wenn man den „hageren Wollüstling" zu innerer Einkehr gelangen, ihn auf edlere Bahnen lenken würde? — Das hat der Dichter offenbar nur übersehen. Ein neuer Monolog für Calcagno kann aller Welt klar machen, daß diese größte Canaille in dem ganzen Stücke, die den Umsturz will, um ihre Schulden nicht bezahlen zu müssen, nach der verunglückten Liebes-

werbung bei Leonore in sich geht und den Entschluß faßt, die Scharte durch Kämpfen fürs Vaterland auszuwetzen. Gesagt, gethan. Man dichtet das Nöthige hinzu und „verbessert“ Schiller, der den Calcagno, von Leonorens Hoheit überwältigt, mit einem Schlag vor die Stirne nur kurz und bündig ausrufen läßt: „Dummkopf!“

Wird hier ein Mensch veredelt, „gebessert“, so ein anderer in einem andern Stück herabgezogen. Die neuere Shakespeare-Forschung läßt an dem Britten mehr die Tiefe und Gewalt der Charakterzeichnung, als die oft lückenhafte, zuweilen oft unmögliche Anordnung der Handlung gelten. Und wie herrlich gelang dem Dichter das Charakterbild seines Othello, des Helden aus Stahl, mit dem hohen Sinn und dem edlen Herzen! An diesem Trauerspiele ist im Grunde nichts einzurichten, wenig zu bearbeiten. Gleichwohl hat Wehl dem Mohren imputirt, daß er ein Verhältniß mit Jagos Frau gehabt und daß er sie, um sie loszuwerden, an diesen verkuppelt habe! Der reine Held wird von der Höhe, auf die der Dichter ihn gestellt und die er haben muß, um durch seinen tragischen Fall unser Mitleid zu erregen, meuchlings heruntergestoßen und in den Staub gestürzt. Und auch Cassio und Rodrigo bleiben nicht, wie der Dichter sie gezeichnet; sie müssen sich versöhnen und, um Brüderschaft zu trinken, gemeinsam in die Schenke wandeln! Wem blutet nicht das Herz über solche Versündigung an dem unantastbaren Palladium einer Dichtung? — „Denn nichts that ich aus Haß, für Ehre Alles!“ so spricht der Mohr auf den Trümmern seines Glücks. O, mein Gott, ist das denn Irrthum, wenn ich diese Tragödie lese und in bewundernde Ehrfurcht vor dem Geist des Dichters versinke, der seinen Helden so groß, so wahr, so leuchtend in jedem Zuge gezeichnet hat — und nun kömmt ein anderer, ein deutscher Bühnenvorstand, der Vorstand einer Hofbühne, und empfindet das nicht, hat in seinem Innern nicht die Saiten, die da schwingen müssen, zerschlägt mir das heilige Bild, an dem meine Seele hängt — wenn er Recht behält, liebe Freundin, dann gute Nacht, du Hort der Seelen, keusche, innige Dichtung! —

Sie werden mir, verehrte Frau, einräumen, es hat schlechterdings niemand unter dieser Sonne das Recht, sich in dieser Weise — nicht zum Bearbeiter, sondern zum Mitarbeiter

Shakespeares zu machen. Indem bei Shakespeare der falsche Biedermann Jago nach Gründen für seine Unthaten sucht, die keine Gründe sind, wird die Bösartigkeit in seiner Gemüthsart so ganz unheimlich, so dämonisch furchtbar. Hier ein greifbares Motiv einzufügen, das Jago eine Art von thatsächlicher Berechtigung gibt, sich an dem Mohren zu rächen, durch die Präsumption eines Liebesverhältnisses zwischen ihm und Emilia, ist eine unerlaubte Vergewaltigung an den Grundzügen des Dichterplans. Und ganz dasselbe gilt bei Cassio, dem fleckenlosen Kavalier, der nur die menschliche Schwäche hat, nicht viel vertragen zu können, und der als eine edle Gestalt aus dem Drama aufsteigen muß, während Wehl ihn zu des Bösewichts schmutzigem Werkzeug und Gefährten macht, der in einer hinzugedichteten Scene von Jago mit Rodrigo ins Wirthshaus geschickt wird, damit sie dort beim Weine sich versöhnen. Bei Shakespeare kennt, wie Sie wissen, Cassio den Rodrigo gar nicht, der sich, für seine Zwecke unerkannt, in einer Verkleidung auf Cypern aufhält.

Der Sommernachtstraum hat von jeher unserem Bearbeiter viel Kopfzerbrechens gemacht, und es vergieng keine Aufführung, ohne daß die Wehlschen Text-Varianten an die Mitwirkenden, besonders den armen Puck, flogen, der nun die Verse so oder so umlernen mußte. Wer vom Theater auch nur wenig kennt, weiß, was das für die Mitwirkenden eine ausgesuchte Tortur — und wie überflüssig, wie total unfruchtbar es ist. Die von Wehl hineingeschriebene Elfenwache wechselt etliche Verse mit Oberon, nachdem sie ihn mit dem in jedem guten deutschen Exercier-Reglement enthaltenen Kraftrufe: Wer da? empfangen. Wozu in diesem Stücke die ewigen Aenderungen, das verräth kein Vernünftiger, denn der Sommernachtstraum mit der Mendelssohnschen Musik war schon längst vor Wehls Zeit ein beliebtes Repertoirestück und hat durch die ewigen Flickereien in keiner Hinsicht irgend etwas gewonnen.

Wie wenig im allgemeinen der Ton der Wehlschen Verse zu denen Shakespeares paßt, mögen sie nun freie Zuthat des Bearbeiters zur vermeintlichen Verbesserung der Dichtung, oder Surrogat wegen aufgehobenen Scenenwechsels sein, davon nur Ein, wie ich glaube, genügendes Beispiel. Ich nehme es aufs Geradewohl aus der schon genannten Einrichtung des Kaufmanns

von Venedig, wo bei der zweiten Scene sich folgende Unterhaltung zwischen Graziano und Lorenzo eingeschaltet findet:

Lorenzo. Zuerst, Graziano, sage mir das Eine,
Ists Sünde wohl, ein Judenmädchen lieben?
Graziano. 'S mag Leute geben, die es dafür halten.
Was mich betrifft, wenn sie nur hübsch und lieblich,
So will ich mich wahrhaftig nicht dran stoßen,
Daß Schweinefleisch zu essen ihr verboten. (!)
Lorenzo. So toleranter Ansicht bin auch ich,
Und drum vernimm: ich liebe Jessika,
Des Juden Shylock reizend Töchterlein.
Ich sah sie am Rialto manches Mal
Und schlich ihr nach, bis ich ihr Haus erspäht,
So weit gelangt, bestach ich ihres Vaters
Verschmitzten Diener Lanzelot und bin
Mit ihr soweit jetzt im Verständniß, daß ich
Sie zu entführen jetzt mir vorgesetzt.
Graziano. Das lob ich mir. Bei Lieb nur nicht Verzug,
Wer sie nicht nimmt und gibt in raschem Flug,
Der ist und bleibt ein Gimpel alle Zeit,
Dir wachsen Flügel, drum sei benedeit!
Lorenzo. Hör meinen Anschlag, den ich reif gekaut. (!)
Graziano. Halt, bester Freund, denn ist, der da sich naht,
Der Teufel nicht, so ists dein Schwiegervater!
Lorenzo. Komm, folge mir. Welch Räthsel ist Natur,
Daß sie so trocknem, dornigem Gewächs
Die holde Rose Sarons eingeimpft.
O Jessika, mein Goldkind, meine Taube!
Graziano. Der Geier wartet schon, daß er dich raube! —

Verehrte Frau, ich bitte, nur die Expositionsscene im Original nachzulesen und mir zu sagen, ob sich ein größerer Widerspruch denken läßt als zwischen den gehaltvollen, kräftigen, schneidigen Versen des Britten und den süßlich verschwommenen, banalen seines „Nachdichters“.

In Moretos Donna Diana drückte sich nach Wehls Ueberzeugung der alle Fäden der Intrigue gewandt leitende Perin nicht deutlich genug am Schluß des zweiten Aktes (in Stuttgart des vierten, da Wehl in fünf, statt in drei Akte zerlegt) aus. Schreyvogels treffliche Uebersetzung gibt dem Gracioso die Worte:

Gesetzt, Komödie spielten wir allhie,
Und diese reizgeschmückte Dame bliebe
Mit all dem Stolz und der Philosophie

Zuletzt nicht hängen in dem Netz der Liebe:
So wüßt ich selbst nicht, was ich sagen sollte,
Als daß der Dichter nun einmal nicht wollte,
Daß seine schöne Herrin sich verliebe.

Diese längst bewährten, jedem Kenner dieser Perle von Lustspiel geläufigen Verse änderte Wehl ungefähr folgendermaßen um:

Da geht sie hin von Unmuth hingerissen,
Von Unterwerfung will sie noch nichts wissen.
Mein kleiner Finger raunt mir schon ins Ohr,
Ihr edles Herz lernt sich noch selbst besiegen,
Und ob sie gleich der Liebe sich verschwor:
Das Lustspiel will, daß sie am Schluß sich kriegen!

„Daß sie sich kriegen“ . . . da haben wir denn Herrn G. v. Moser glücklich in die feine, aus Silberfäden gewebte Filigranarbeit des spanischen Dichters übertragen! Wem fällt da nicht die Satyre ein, die der witzige Töpfer einst gegen Baison — auch so einen Hamburger Bearbeiter gefährlichster Sorte — losließ, als derselbe Freytags Grafen Waldemar durch allerhand Gemeinplätze „verbessert“ hatte: Abänderungen? Muß ein Dichter wegen solch einer Kleinigkeit Einspruch thun? Was ist ein Drama? Blätter Papier, worauf in schwarzen Reihen Wörter; ganz wie ein Speisezettel. Der wird aber durch den Kellner offenbar verbessert, wenn dieser zu den aufgezehrten gebackenen Kalbsfüßen die Bemerkung schreibt: „Nücht mehr da.“ Fallen also Scenen aus einem Drama, so sind das höchstens aufgezehrte gebackene Kalbsfüße. Jeder Eßlustige kann sich mit den noch vorhandenen Speisen begnügen. Aber die Dichter thun, als ob die paar Blätter Papier mit dem bischen Tinte darauf ein Heiligthum wären! Nein, so weit treiben es andere Künstler nicht. Jeder Maler fühlt sich geehrt, wenn man in seinem öffentlich ausgehängten Bilde den Grazien andere Nasen malt oder dem Apoll die Schultern erhöht! —

Die Sache hat aber ihre sehr ernsthafte Seite. „Daß sie sich kriegen“ . . . mit dieser Textveränderung ist jene Saite angeschlagen, deren Ton uns mit den Jahren immer verdrießlicher ins Ohr klang, der Ton der Herunterstimmung des feineren Lustspiels, dieser duftigsten Blüte der Poesie, in das Possenlustspiel, das ja durch Moser und Genossen schon hinlänglich

vertreten ist. Wenn wir auch die Komödien der Klassiker geflissentlich in diese Sphäre herabziehen und was wir an höherem, feinerem geistigen Gehalt in der Bühnenliteratur besitzen, in die grobe Scheidemünze der Hanswurstiaden umprägen, wo bleibt die sittenveredelnde, volkserziehende Aufgabe der Schaubühne, der Hofbühnen insbesondere? Sie vergröbern, heißt doch die Stücke nicht in den dialektisch zugeschliffenen, modernen Geist übertragen? Müßten nicht die großen Muster des Lustspiels aller Völker uns möglichst rein und intakt und in durchgeistigter Darstellung vorgeführt und immer wieder vor Augen gestellt werden, daß uns Deutschen, die wir in unseren Spässen gerne klobig und derb werden, die anderen Nationen geläufigere Anmuth und Rundung der Form und die Feinheit des Ausdrucks nicht verloren gehen, welche mit deutschem Gemüth zu durchwärmen und in deutschem Geiste zu vertiefen, die eigentliche Aufgabe unserer Komödiendichter bleibt? — Hätte doch Feodor Wehl eine solche Richtung eingeschlagen, wie gerne, wie warm und nachhaltig hätte man ihn bei seinen Bestrebungen unterstützen können! Aber nein, er that das Entgegengesetzte, geleitet von der Ansicht: um — im Sinne Mosers und L'Arronges — bei der scenischen Fassung der Stücke „durchgreifend genug“ und „dem heutigen Geschmacke“ des Publikums* dienstbar zu sein, müsse man alles mit derber, beinahe brutaler Deutlichkeit hinstellen und alles mit jenen Possenelementen vermengen, die nun einmal die Lachera uf der Gallerie in Athem halten und die Anwartschaft auf „Kassenerfolg“ der Stücke sichern sollen. Der von der seligen Neuberin feierlich begrabene Hanswurst sollte in neuester Gestalt ins Leben zurückgalvanisirt werden.

Ein frappantes und vielbesprochenes Beispiel in dieser Hinsicht war Wehls Bearbeitung von der Widerspenstigen Zähmung. Zum ersten Mal drang durch sie auch in weitere Kreise die Kunde von der Art und Weise, wie der artistische Vorstand der Stuttgarter Hofbühne die „zeitgemäße Umgestaltung“ der Shakespeareschen Lustspiele sich denke. Ich erkläre, die Initiative bei dieser Enthüllung, obschon sie nachher mir zugeschrieben wurde,

---

* Vergl. Feodor Wehl, Vorrede zu den Repertoirestücken der deutschen Bühne in neuen Bearbeitungen und Einrichtungen. Erfurt, bei Fr. Bartholomäus.

gebührt nicht mir. Ein mir unbekannter Korrespondent der Frankfurter Zeitung hatte im Oktober 1878 auf diese „Wehlsche Be- oder eigentlich Verarbeitung" der Widerspenstigen mit der Ironie, welche die Sache verdiente, hingewiesen, und zufällig war mir kurze Zeit vorher das gedruckte erste Heft der Wehlschen neuen Bühnenbearbeitungen in die Hände gerathen, worin ich das Stuttgarter Publikum zur Zeugenschaft für die Bewährtheit dieser Bearbeitung angerufen fand.* Ein Protest, laut und energisch, schien mir um der Ehre dieses Publikums, um der Ehre der künstlerischen Tradition unserer Hofbühne willen geboten, und ich unterzog mich der Mühe, in einem Feuilleton, das ich Shakespeare und Compagnie betitelte, die Wehlsche Arbeit etwas unter die Sonde zu nehmen.

In Frankfurt, Berlin, München, Dresden, Wien, Straßburg und was weiß ich, wo sonst noch, wurde dieses Feuilleton theils vollständig, theils auszugsweise abgedruckt, und einstimmig war in der Presse ein Ausdruck vollständiger Verblüffung über die von einem deutschen Bühnenvorstand in dieser Weise noch nicht dagewesenen „fast unglaublichen Verballhornungen und Versündigungen gegen Shakespeare". Es handelte sich eben bei Wehl nicht blos um ein scenisches Zurechtlegen und Einrichten, wie bei anderen Bearbeitern, sondern, wie ich durch die betreffenden Belegstellen nachwies, um wesentlich eigenes Hinzudichten, um wesentlich eigene Erweiterung und Erbreiterung der Gespräche, um Erfinden und Einfügen wesentlich eigener Elemente in die

* Die betreffende Stelle lautet wörtlich: „Immer und immer wieder ist der Widerspenstigen Zähmung für die Darstellung bearbeitet und eingerichtet worden. In Deutschland hat Deinhardstein etwa um 1839 einen mit Dank und Beifall aufgenommenen Versuch damit gemacht. Allein, nachdem der erste Rausch, den der Versuch erzeugt hatte, vorüber war, mußte sich nach und nach doch die Wahrnehmung verbreiten, daß er im allgemeinen nur schwach, vielfach geschmacklos und manchmal geradezu roh erschien. In der Neuzeit hat Wilhelm Oechelhäuser das Lustspiel neu bearbeitet dargeboten, eine Darbietung, die uns jedoch in Hinsicht scenischer Fassung und Wirksamkeit noch immer nicht durchgreifend genug bedünken will. Aus dieser Ursache haben wir vor einem dritten eigenen Versuche nicht Scheu getragen und bringen den lustigen Schwank, den man eigentlich dreist eine Posse nennen dürfte, den Bühnen noch einmal in einer Ausführung entgegen, die sich in häufigen Darstellungen auf dem königlichen Hoftheater in Stuttgart als durchaus zweckmäßig bewährt hat."

Charakteristik der handelnden Personen, in die Motivirung der Handlung, wodurch den einzelnen Figuren der Stempel der Karikatur, dem ganzen Stücke der der Parodie aufgedrückt wurde. Und wie wurde das gespielt! Wie da die Stühle umgeworfen wurden, die Damen auf den Tisch sich setzten, sich nachrannten, um sich zu haschen, wie Käthchen mit dem Fuße stampfen, drohend gegen die Diener losfahren, ihrem Freier an die Stirne tupfen, sich „mit Zerren, Kratzen und Beißen" von seiner Hand losmachen mußte, wie Petruchio mit der kurzen Hundspeitsche vor ihr knallte, die Füße auf einen Stuhl streckte, auf den seine junge Gemahlin — eine Edeldame — sich setzen wollte, ihr die Bissen von der Gabel riß und Käthchen zuletzt aus ihrem Schnupftuch einen „Knüppel aus dem Sack" machte, um Grumio hinauszuprügeln; wie zuletzt, sage ich, wenn das alles nicht verfieng, Petruchio ihr, während sie sich setzen wollte, den Stuhl wegziehen mußte, daß sie zu Boden sank — jener unerlaubte schlechte Spaß, durch den in der Garderobe des Hoftheaters einst der Schauspieler Augusti schweren Schaden nahm — das alles machte auf einen Zuschauer von normalem Geschmack den Eindruck, als befinde man sich nicht in einer vornehmen Pflegestätte der Kunst, sondern in einem Jahrmarktstheater. Man lese die betreffenden Vorschriften in dem Buche selbst, das ja gedruckt vorliegt, nach.* Die eigentliche Illustration dazu war aber die Aufführung an der Hofbühne, auf deren guten Erfolg der Bearbeiter sich in seinem Buche ausdrücklich berufen zu dürfen glaubte.

Nein, die Deinhardsteinsche Bearbeitung, welche vordem hier gespielt wurde, war dagegen nicht „geschmacklos", nicht „geradezu roh", sondern im Gegentheil, sie war seit langen Jahren bewährt, lehnte sich treuer an das Original und war nobler, im Sinne Rümelins mehr dem Wesen des Charakterlustspiels (allerdings nicht der Posse) entsprechend, als die Wehlsche.

Aber lassen wir über alldas den Schleier fallen, ertheilen wir volle und weitherzige Absolution für alles, was in diesen verschiedenen Bearbeitungen und Inscenirungen gegen den guten

* Albrecht Herzfeld, der den Petruchio spielte, hat im März 1881 bei seinem Gastspiel in Dresden, obschon er dort den Wehlschen Ton bedeutend gemäßigt hatte, erfahren müssen, wie man glücklicherweise an anderen deutschen Hofbühnen noch die Temperatur des Lustspiels zu bemessen gewohnt ist.

Geschmack, gegen feinere Lebenssitte, gegen die höheren Ansprüche des Lustspiels gefehlt worden ist. Schweigen wir ganz von Wehls Einrichtungen zu Hamlet, Was Ihr wollt, Antonius und Kleopatra, Dem Sturm u. s. w. Was er jedoch an Ferdinand Raimund gethan, scheint mir eine Frage von literargeschichtlichem Belang zu sein und muß laut und vernehmbar all denen entgegengerufen werden, die über Wohl und Wehe des deutschen Theaters zu wachen haben.

Man wende mir nicht ein, daß von Anderen, von Laube und Dingelstedt 2c., in gewaltsamer Umgestaltung und Scenirung von Bühnenstücken, besonders der Shakespeareschen, auch schon das Menschenmögliche geleistet worden sei, zu schweigen von jenen kleinen Winkelregisseuren an den deutschen Bühnen, von denen jeder an unseren erhabensten Dichtungen, an den kostbarsten Schätzen der Nation herumzustümpern und „einzurichten" nicht allein als sein Recht, sondern sogar als seine Pflicht erkennt. Dabei sprechen immerhin praktische Gründe, zum Theil von zwingender Art, mit. Bei Wehl handelt es sich nicht um solche, er hätte ja nur die früheren Einrichtungen, die ganz gerne gesehen waren, beibehalten dürfen; bei ihm hatte man vielmehr den Eindruck einer literarischen Privatliebhaberei, der die Stuttgarter Hofbühne als offenes Versuchsfeld diente. Gibt es gleichwohl in Deutschland — was ich bezweifle — noch ein zweites Theater von dem Range des unsrigen, an dem solche Eingriffe in die Werke fremder Dichter gang und gäbe sind, so ist es an der Zeit, daß man sich auch in dieser Hinsicht über gewisse Gesetze und Grenzen zum Schutze des geistigen Eigenthums verständige, um der Willkür der „Bearbeiter" einen heilsamen Damm entgegenzusetzen, und ich würde mich freuen, durch die Beleuchtung dieser Zustände an der Stuttgarter Hofbühne ein konkretes Beispiel herausgehoben zu haben, das die dringende Nothwendigkeit von Schutzmaßregeln auf diesem Gebiete beweist.

Raimund war wie Shakespeare ein Mann der Bühne, Einer „vom Metier". Das bei dem britischen Dichter zulässige Argument des Bearbeiters, er habe für ein anderes, antiquirtes Theater geschrieben, fällt bei Raimund weg. Seine Stücke haben die Verwendung der modernen Bühnentechnik sogar in eminentem Sinne zur Voraussetzung. Der Maschinist allein kann an Raimund „zeitgemäß" ergänzen und umgestalten. Was

Wehl hier „bearbeitet“ hat, konnte nur das Wesen der Dichtung selbst treffen. Die Literaturgeschichte gönnt Raimund einen Ehrenplatz unter den Volksdichtern und vindicirt ihm das Verdienst, das Wiener Kasperl-Lustspiel in die Sphäre der romantischen Allegorie emporgehoben zu haben. Als Bühnenregisseur war er eine Kapacität ersten Ranges. In Hamburg, München, Wien und anderen Städten richtete er selbst seine Stücke ein und verhalf ihnen durch seine phantasievolle und poetische Anordnung mit zu ihrem Erfolge. Und was hat Feodor Wehl aus diesen Anordnungen, überhaupt aus diesen Stücken gemacht? — Ich rede nicht vom Bauer als Millionär, in welchem Wehl die allegorischen Figuren der Zufriedenheit u. s. w. mit einem Strickstrumpf in der Hand im Himmel sitzen, Kaffee trinken und allerhand nüchterne Werkeltagsbeschäftigungen treiben läßt, womit er sie zu Götterkarikaturen im Genre Offenbachs stempelt. Ich rede nicht davon, daß er uns die Stylarten verwischt und dem Kenner, der an Raimund die lautere Naivetät und Natürlichkeit schätzt, das Geschmacksgift einer späteren, der Offenbachschen Zeit einimpft, welche die mythologischen oder allegorischen Figuren im Sauerteig der Parodie zersetzte und auflöste. Nein, ich will mich nur an das halten, was er im Verschwender durch eigene Zuthat zum Raimundschen Originaltext „zeitgemäß umgestaltet“ und nach seiner Meinung „verbessert“ hat.

Bei Raimund schließt der erste Akt mit einem schmerzvollen Abschied der Fee Cheristane von Flottwell. An einem mit Blumen umwundenen Felsen, den Palmen gleich Trauerweiden beschatten, spricht sie, während aus den Blumen Genien sich heben und trauernd zu ihren Füßen niedersinken: Die Sonne sinkt, die Blumen neigen ihre Häupter und meine Genien weinen still, weil sie mit mir die schöne Erde meiden müssen. (Wehmüthige Musik.)

Flottwell (stürzt bewegt zu ihren Füßen). O Cheristane, tödte mich!

Cheristane. Hab Dank für deine süße Treu, mein theurer Erdenfreund! Ach, könnt ich meine Lieb zu dir in aller Menschen Herzen gießen, ich würde reich getröstet von dir ziehn. Was mich betrübt, ich darf es dir nicht sagen, darf dir nicht unser künftig Loos enthüllen; doch könntest du des Donners Sprache und des Sturms Geheul verstehen, du würdest Cheristane um

dich klagen hören.“ Und während der sich vollziehenden Apotheose scheidet sie langsam mit dem Rufe: „Julius! Gedenke mein!“

So der treuherzige, ächte Raimund. Unser Bearbeiter setzt dafür folgende „zeitgemäße“ Prosa und Reime:

Cheristane. „Du aber, theurer Freund, sollst mich und die mit mir verlebte Zeit nur wie einen hingeschwundenen Traum ansehen und in der erinnernden Seele behalten. Dein Herz soll sich in das Unvermeidliche und Unabänderliche fügen lernen, soll andere Freuden, andere Liebe suchen und finden. Glück und Unglück sollst du erfahren und tragen, bis — bis — genug!“ Aber leider hat Wehl-Raimund noch nicht genug, denn jetzt schwingt er sich erst auf das Flügelroß und thut es nicht unter den folgenden wohlgereimten 32 Versen:

Die Sonne sinkt, der Blumen Häupter neigen
In stillem Grame sich zur Erde hin,
Weil mich empor zum lichten Sternenreigen
Erheischt das Wort von meiner Königin.
Die holden Genien, die mir mitgegeben,
Sie harren meiner schon im luftgen Reich,
Und wie sie aufwärts zu den Wolken schweben,
Vergießen Thränen sie, dem Thaue gleich.
Sie scheiden schwer aus dieses Daseins Banden,
Doch ach, am schwersten scheid ich selbst daraus,
Denn alles Glück, das sie im Leben fanden,
Macht ein verschwindend Theil von meinem aus.
Du botest mir es in so reicher Fülle,
Daß, wenn ichs strömen könnte in die Welt,
Aus ihrem Antlitz schwände jede Hülle,
Womit es Schmerz und Kummer je entstellt.
Doch kann ichs nicht, und darum muß ich zagen,
Das Glück der Lieb, das mir im Herzen wohnt,
Ich muß es aufwärts zu den Sternen tragen,
Wo in dem ewgen Glanz die Gottheit thront.
Du bleibst zurück auf diesem Erdenrunde,
Dir künden darf ich nicht dein künftig Loos,

(also dieses Motiv ist, wie ich zu beachten bitte, vom Raimund-schen Originaltext beibehalten und nur aus der Prosa in Verse übertragen)

Und wenn dich brennt der Leiden bittre Wunde,
So darf ich weinend für dich beten blos.
Im Windessäuseln werd ich um dich klagen,
Im Sturmwind wird dein Athem mich umwehn,

Und wenn die Wetter auf das Haupt dich schlagen,
Wird tröstend dir mein Bild zur Seite stehn.
Nie werd ich, nie, Geliebter, dich vergessen,
Fahrwohl, fahrwohl, und stets gedenke mein!
Flottwell (in Verzweiflung zusammenstürzend). Geliebte
Cheristane, unvergessen
Wird mir mein Glück und auch mein Elend sein!"

Verehrte Freundin, wenn diese Reime blos langweilig wären, man könnte sie dem „Bearbeiter" allenfalls hingehen lassen; es werden ja viele Verse gemacht, die man dem unglücklichen Verfasser einfach verzeihen muß. Aber wie er das Nebensächliche, Triviale, Doktrinäre unnöthig breit ausgesponnen hat, so übersieht er die Hauptsache. Er hat die Perle nicht herausgefunden, die in dem Wunsche Cheristanens liegt: „Ach könnt ich meine Lieb zu dir in aller Menschen Herzen gießen, ich würde reich getröstet von dir ziehn." Wiegt dieser Eine Satz, aus dem der Quell eines ächten, warmen Gefühls, einer Liebe aufspringt, die in ihrer Ueberfülle und in ihrer zarten Sorglichkeit auch die Herzen der Änderen für den Geliebten sich sichern möchte, nicht die sämmtlichen 32 wohlgereimten Wehlschen Verse auf? Cheristane weiß, daß die Menschen, mit denen der Verschwender in Beziehung steht, ihn eben nur ausbeuten wollen, daß keiner es aufrichtig mit ihm meint, daß er unter dem schmarotzenden Gesindel keinen einzigen wahren Freund hat. Und dieser Gedanke mit dem Bewußtsein ihrer eigenen Machtlosigkeit, das Verhängniß von Flottwell abzuwenden, gibt ihrem Abschied den tiefen Schmerz und die rührende Klage. Wehl bringt dafür nur Worte und Wortgeklingel.

Aber das ist nur gleichsam das Vorspiel. Ausdrücklich läßt Raimund (und Wehl behält dies bei) die Fee sagen, sie dürfe Flottwells Schicksal nicht vorausenthüllen. Sagt doch Azur, der von ihr erschaffene Schutzgeist Flottwells, auch ausdrücklich:

„Er selbst vermag sich nur allein zu warnen,
Mit Unglück kann er selbst sich nur umgarnen,
Und da er frei von allen Schicksalsketten,
Kann ihn sein Ich auch nur von Schmach erretten!"

Bei dem Gewitter im zweiten Akt, wo dem Verschwender der Bettler zum dritten Male und in besonders erschütternder

Weise entgegentritt, läßt Wehl Flottwell in der zerfallenen Kapelle, mitten im Tosen der Elemente, während der Wind braust und die Blitze zucken — einschlafen.

Wehl-Raimund. „Der Wind jagt ein Gewitter herauf. Je wilder und aufgeregter es oben in der Natur wird, desto müder und matter fühle ich mich selber. Ich muß einen Augenblick sitzen und ruhen. (Setzt sich.) So, das thut wohl. Es kommt über mich wie ein Schatten, wie Schlaf, wie Trauer. (Einschlafend.) Cheristane, Cheristane!"

Warum muß Flottwell einschlafen, fragen Sie? — Damit Musik verklingen, die Hinterwand sich öffnen, Cheristane „auf Wolken, voll Trauer und Schmerz" erscheinen und sprechen kann:

Wehl-Raimund:
„Geliebter Freund, im Traum will ich dir zeigen,
Was dir an Glück, was dir an Unglück naht,
O lerne, Mensch, nichts ist so sehr dir eigen,
Als was dir wird durch deine eigene That."

Die Wolken verschwinden und es beginnen lebende Bilder, die Flottwells ganze Zukunft enthüllen. Man erblickt ihn zuerst in einem Stuhl, einen Knaben auf dem Schoos, ihm zur Seite Amalie, Freunde in übermüthigem Gelage umher. Wein. Spiel. Zweites Bild: Ein Schiff, darauf Amalie und Knabe todt; Flottwell darüber gebeugt und zwar der wirkliche, leibhaftige Flottwell, der nach dem Einschlafen sich hinter die Coulissen machen und Träumender sowie ein Theil des Geträumten in Einer Person sein muß. Matrosen, Passagiere dahinter; zu Häupten ein Prediger, der die Leichen einsegnet. Drittes Bild: Flottwell als Bettler auf den Ruinen seines Glücks. Blitz, Einschlag. Die Hinterwand geht zu.

Und nun, verehrte Freundin, versetzen Sie sich in die Situation. Flottwell ist im Begriff, mit Amalien zu fliehen, er harrt ihrer in der Ruine der Kapelle. Die Natur ist in wildem Aufruhr — das Gewitter soll nach des Dichters Intention offenbar ein äußerer Ausdruck dafür sein, was im Innern des Mannes vorgeht, der vor der Aufführung eines verzweifelten Entschlusses steht. Statt dessen läßt Wehl ihn immer „müder und matter" werden und zuletzt einschlafen, damit — nun, damit die lebenden Bilder gestellt werden können! Und während Raimund vor der

Flucht Flottwells Amalie mit weiser dramatischer Oekonomie nur wenige Worte sprechen läßt, dichtet Wehl — ganz in Uebereinstimmung mit seinen sonstigen „Verbesserungen“ — ihr eine lange Rede in diese drängende Scene und wirft einen unerlaubten Hemmschuh in den dramatischen Fortgang.

Im Drama soll Alles Entstehen, Vorschreiten, Entwicklung sein. Mit der Eskomtirung von Flottwells Zukunft ist der Held des Stückes dramatisch abgethan, die weitere Spannung in der Handlung unmöglich; was noch folgt, ist überflüssig, da es die vorgeführten lebenden Bilder nur wörtlich wiederholt. Dieselben hätten ja nur einen Sinn, wenn sie dem Verschwender als Mahnung erscheinen und für eine Wandlung seines Wesens bestimmend sein sollten, während sie bei Wehl die Rolle eines leeren, in diesem Falle nur hemmenden und störenden Schaustückes spielen. Dies aber nicht allein. Der Bettler, oder der in diese Gestalt umgewandelte Azur, Flottwells Schutzgeist, schreitet, wie dieser zuletzt selbst erkennt, „als ein schauervolles Bild der Warnung“ durch das Stück. Er darf nicht Flottwells freien Willen hemmen, nicht sein Schicksal lenken, er darf ihn sogar warnen nur durch sich selbst. Der Dichter will eben keine Drahtpuppe, die an den Fäden der höheren Mächte gezogen wird, sondern einen sittlich freien Menschen, der Herr seines eigenen Schicksals ist. So tritt nur die Gestalt des Bettlers entgegen als die dramatisch verkörperte Zukunft Flottwells, sein fünfzigstes Lebensjahr, ein Stück seines Ichs — in diesem Gedanken läuft das feine Nervengeflecht der Dichtung zusammen und alles Andere strahlt davon aus. Wehl verflüchtigt mit seiner Zuthat die Seele, den Duft, den symbolischen Zauber des Märchens; er gibt Erbsen und entblättert die Rose.

Daneben ist denn das andere, so störend auch, von untergeordneter Bedeutung. Wehl zerschneidet den zweiten Akt in zwei Theile und zerlegt das Stück statt in drei, in vier Abschnitte, was den dramatischen Aufbau des Ganzen empfindlich schädigt. Im ersten Akt will Raimund das Leben und Treiben auf dem Schlosse des Verschwenders schildern, im zweiten die Brautgeschichte mit der Peripetie: der Flucht des Paares nach England, im dritten sodann den Vollzug der Katastrophe und ihre Folgen. Weil nun der Maschinist erklärte, er müsse zur Herrichtung des Podiums für die lebenden Bilder Zeit haben, wird in das kräftig-

arbeitende dramatische Räderwerk des zweiten Aktes ein Keil getrieben, daß der Fortgang stockt — der Vorhang muß herunter,* und mit der zwanzigsten Scene, worin Valentin und Rosa noch über den fortgeworfenen Schmuck sprechen, beginnt ein neuer Aufzug, in dem dann die lebenden Bilder, vor der Flucht auf die See, den Hauptinhalt bilden.

Ich könnte mich nun noch mit einigen Details beschäftigen, zum Beispiel, daß Wehl gleich die erste Raimundsche Strophe, welche die Dienerschaft Flottwells im Vorsaal des Schlosses zur Entree singt:

Hurtig! Hurtig! Macht doch weiter
Holt Champagner, Kaffee, Rum,
Bringt den Gästen ihre Kleider,
Tummelt Euch ein wenig um!

„verbessert" hat in:

Hurtig! Hurtig! Macht doch weiter,
Holet Kaffee, Thee und Wein,
Wollt Ihr wackeres Gesinde
Von dem reichen Flottwell sein.

Nun, das sind freilich Geschmacksachen, der Eine zieht „Thee und Wein" dem fröhlichen charakteristischen Champagner vor. Den „vertheeten" und „verweinten" Rum läßt Wehl den Herrn v. Pralling dann durchs ganze Stück nachschleppen wie der Galeerensträfling seine Kette. Nachdem Pralling den Bedienten geklingelt und Rum bestellt hat, ergänzt Wehl-Raimund dies Verlangen folgendermaßen: „Rum ist ein Bedürfniß meines geschwächten Magens. Nur Rum allein vermag ihm aufzuhelfen, ich bitte also um Rum." Und nachdem der Mann so zum Magenleidenden und habituellen Spirituosentrinker gestempelt ist, muß er, so oft er auftritt, mit seinem Geschwätz von Rum die andern disgustiren, zum Morgengruß beim Aufbruch zur Jagd:

„Rum, Rum,
Oder ich fall um!"

---

* Eine solche Pause muß der Raimund-Kenner durchlebt haben, um sie vollständig zu begreifen. Das Stück spielt in dieser Bearbeitung fast vier Stunden, und daß es durch dieselbe seine Wirkung nicht vollständig verliert, ist nur ein Beweis für die ihm von Hause aus innewohnende, fast beispiellose und fast unzerstörbare poetische Kraft.

Was sonst noch in dieser Einrichtung beliebt wird, wie da, zur Ersparniß von Verwandlungen, der ganze zweite Akt vor dem Schlosse spielt, Cheristane mit ihrem Silberflitterkleide im modernen Garten und sammt ihrem dienstbaren Geist Azur hinter jedem Gebüsch steckt, wo man sie gerade braucht — man muß es mitanschauen, eine Beschreibung davon erweckt nicht entfernt den vollen Eindruck. Man muß es sehen und hören, wie die Dekoration der Schweizerlandschaft, in welcher Flottwell, da „Frankreichs Kunst so schlechten Sieg errungen, dem Auge nun ein deutsches Bild entrollen will", gestrichen und durch ein Ballet ersetzt ist, wie der Chor trotzdem, daß die Landschaft nicht gezeigt wird, sein:

O seht doch dieses schöne Thal,
Der Anblick übertrifft die Schweiz!

zu dem Ballet singt und wie der Bettler, der bei jener Schweizerdekoration „wie eine geheimnißvolle Erscheinung unter dunklem Gesträuche mit zum Himmel gewandtem Blick so dasitzen soll, daß das Ganze ein ergreifendes Bild bietet", wie dieser Bettler, sage ich, nun plötzlich mitten im Corps de Ballet steht — man muß das sehen, um die Hinrichtung der Raimundschen Poesie ganz zu begreifen. Wenn dann im letzten Akt die Kinder Valentins, die wie die Orgelpfeifen und 4 bis 16 Jahre alt sein sollen, von lauter Choristinnen und Ballettänzerinnen gespielt werden und so ein ausgewachsener Balg sagt:

Lieber Herr, sei wieder gut,
Die Mutter weiß nicht, was sie thut!

so paßt dies herrlich zu dem Uebrigen.

Darf neben den Genannten auch Roderich Benedix in Betracht kommen, so ist zu rügen, daß eines seiner beliebtesten, altbewährtesten Repertoirestücke, die Hochzeitsreise, von Wehl in Einen Akt zusammengezogen wurde, indem er den ersten Akt, der so drastisch mit der Ankunft der Neuvermählten schließt, einfach hinwegstrich. In Adolf Wilbrandts Jugendliebe (1872) ließ Wehl den kleinen Trotzkopf Adelheid, ein junges Mädchen aus gutem Hause, dem Hofmeister, den sie soeben erst kennen gelernt, eine

ganze Menagerie von Bestien (Nilpferd, Alligator, Waschbär und ähnliche Schmeichelnamen einer erwachenden Zärtlichkeit) an den Kopf werfen. Aber sogar auf die Possen erstreckte sich seine Verbesserungswuth. In Einen Jux will er sich machen schließt nach seiner Ansicht der dritte Akt nicht wirksam genug. Frau Blumenblatt muß schnell ein Naturalienkabinet holen und Christofferl und Weinberl kommen als Affe und Bär heraus. In Pechschulze läßt Wehl den Gymnasiasten, eine Episodenfigur des ersten Aktes, durchs ganze Stück gehen, alle Augenblicke tritt dieses fünfzehnjährige Bürschchen (eine „Hosenrolle") auf, pappelt ein paar Worte, stört den Fortgang der Handlung und verfolgt unter Anderem ein Dienstmädchen mit Liebesanträgen. Da Wehl schließlich nicht weiß, wohin mit dem Bürschchen, hat er für ihn einen jener „Effekte" erdacht, in denen er so unerreicht an den deutschen Hofbühnen dasteht: er läßt den jungen Menschen im letzten Akte, auf dem Schützenplatze, in ein großes Faß Mehl fallen, aus dem er sich zappelnd, über und über mit Mehl bedeckt, wieder emporarbeiten muß. Was das Mehlfaß auf dem Schützenplatz zu thun hat und warum der Gymnasist sich just darauf setzen muß, könnte der Dramaturg nach dem tiefsinnigen Naturgesetze von Ursache und Wirkung wiederum nur so erklären: das Faß muß dort stehen, damit der Junge sich darauf setzen und hineinfallen kann.

Es gab eine Gattung von Dramen, die dem Bearbeiter ersprießlichere Früchte versprachen, aber gerade sie erklärte er in Acht und Aberacht. Feodor Wehl fand, wie wir gesehen haben, ein sehr gut gepflegtes Repertoire französischer Stücke vor. Er hat dasselbe nicht allein nicht erweitert, sondern vielmehr grundsätzlich ausgeschlossen. Seit dem großen Kriege ist es ja in Deutschland so eingeführt, über die französische Kunst die Achsel zu zucken, und wenn die politischen Leidenschaften erregt sind, so darf man ja bei allem, was man an dem Feinde verdammt, immer auf gläubige Anhänger rechnen. Gewiß, es hat sehr viel für sich, wenn ein deutscher Bühnenvorstand sagt: ich suche, indem ich mir die Franzosen vom Leibe halte, die einheimische Kunst, die einheimischen Theaterdichter zu fördern. Man steht ja sogar auf eigentlich Lessingschem Boden mit diesem Grundsatz. Aber Lessings Klage, daß wir kein deutsches Theater besitzen, ist doch heutzutage glücklicherweise ebenso grundlos geworden, als die Gefahr, daß wir

„verwelschen“. Freilich führe man vom Seinestrande nur gute, keine mittelmäßige, verdächtige oder gar schlechte Waare ein! Fort mit der französischen „Aftermuse“, fort mit allem, was einen Fäulniß- und Verwesungsgeruch und eine geschminkte Larve hat! Wir preisen uns glücklich, wenn man uns damit verschont, denn wir wollen keine Vergiftung, sondern eine Läuterung unseres Geschmacks und unserer Sitten. Bleibt aber da nicht noch genug von der ächten Muse unserer westlichen Nachbarn übrig? Oder sollen alle die früher bei uns gegebenen Stücke, wie: Minister und Seidehändler, Das Glas Wasser (nur ausnahmsweise von Wehl gegeben), Damenkrieg, Die Märchen der Königin von Navarra, Lady Tartüffe, Fiammina, die Memoiren des Satans, Der Vicomte von Letorières, Der letzte Brief (von Wehl nur ausnahmsweise gegeben), Graf Hiob, Die öffentliche Meinung, Der Gesandtschaftsattache, Sand in die Augen, Wenn Frauen weinen, Der arme Marquis, und wie die vielen kleineren noch alle heißen; sollen ferner die bei uns noch nie aufgeführten Arbeiten eines Feuillets: Ein verarmter Edelmann, Montjoye, Eine vornehme Ehe, Barrières Biedermänner, Sardous Unsere braven Landleute, Die guten Freunde, Die Hagestolzen, Die Familie Benoiton, Dora, Ferréol, Balzacs Mercadet, Augiers Pelikan, Erckmann-Chatrians Freund Fritz, und wie sie alle heißen — sollen diese Stücke verlorene und vergrabene Schätze für uns sein, die wir nicht heben dürfen? Stammt alles von der „Aftermuse“, was die dramatische Literatur der Franzosen hervorgebracht hat? Wer wäre lächerlich genug, so etwas zu behaupten? Aber halt! Die Franzosen ihrerseits — so lautet ein jetzt beliebtes Lamentabile — verschließen ihr Theater den Deutschen, warum sollen wir ihnen die unsrigen öffnen? . . . Es mag etwas sehr Schönes um die Gegenseitigkeit sein, aber für die Kunst ist sie ohne alle Bedeutung. Wenn die Franzosen so einseitig sind, sich von uns das Gute, das sie finden könnten, nicht zu assimiliren, sollen wir in denselben Fehler verfallen, oder sind wir, als das universellere Volk, ihnen vielmehr nicht darin überlegen, daß wir in unseren Kunstanschauungen weitherziger, weitsichtiger und auch selbstständiger sind und uns nicht davor zu fürchten brauchen, daß wir Gutes von ihnen entlehnen? — Aber das ist noch nicht die Hauptsache. Daß die Franzosen in ihrem Paris einen Brennpunkt des modernen

socialen Lebens haben, wie ihn kein anderes Land der Welt besitzt, daß uns ihre Bühnenstücke ein Abbild dieses Lebens vermitteln, steht ebenso fest, als daß sie in Sachen des guten Geschmacks, des „Chics“, heute noch so tonangebend sind wie vor dem großen Kriege. Gelingt es uns, aus ihren besseren Stücken das auszumerzen, was unsere Sitten verletzt, und die Handlung entsprechend zu ändern, so eignet man sich, wie Laube richtig bemerkt, die Vorzüge an und läßt das Schädliche unberührt. Was ist nicht alles schon auf Laube gelästert worden, daß er so viele französische Dramen erst an der Hofburg, dann am Wiener Stadttheater sich nutzbar zu machen suchte! Man liebte es, ihm die Nieten aufzutrumpfen und die Treffer zu ignoriren. Aber sicher hat der alte Meister ganz recht, wenn er sagt, nicht um die Franzosen handle es sich, sondern um das sociale Schauspiel der Gegenwart. „Die heimatliche Seele steht uns ja zehnmal näher, und bei Franzosen haben wir ja immer ein Quantum fremden Elementes auszujäten.“ Wenn die statistischen Tabellen, welche Joseph Kürschner im Auftrage Gottschalls über die Aufführungen französischer Dramen auf den großen Wiener und Berliner Bühnen, den meisten deutschen Hof- und größeren Stadttheatern „einen Einblick in die weitverzweigte Herrschaft des Franzosenthums über deutsche Bühnen gewährten“, und das Stuttgarter Hoftheater als eines derjenigen gepriesen wird, das am meisten „Frontstellung gegen die jenseitige Ueberflutung genommen“, so hat diese Arbeit gewiß ihr Verdienstliches; eine „Ueberflutung“ wollen auch wir nicht, ebensowenig aber einen grundsätzlichen Ausschluß. In keinem Falle ist dieser Grundsatz zum Nutzen des einheimischen Kunstinstituts gewesen, denn was uns dagegen an deutschen Originalarbeiten von jungen Dichtern, die Wehl zu entdecken meinte, geboten wurde, war geradezu abschreckender Art. Hätte Wehl im Punkte des französischen Repertoires die Gallsche Tradition festgehalten und nach seinen Kräften weiter auszunützen gesucht, er hätte noch ein Zweites dabei erreicht: unsere Schauspieler, gezwungen, sich eines natürlichen und geistig accentuirten Konversationstones zu befleißigen, wären niemals in die burleske Vergröberung ihrer Spielweise verfallen, die wir hier bis zu einem fast unleidlichen Grade sich immer mehr entwickeln sahen. Haben wir es doch seit dem Jahre 1870 erlebt, daß alles in dicken pastosen Farben

aufgetragen werden mußte und daß für die feineren geselligen Sitten und Lebensgewohnheiten die Stuttgarter Hofbühne in dem von ihr angenommenen Tone nicht mehr als Muster und Pflegestätte angesehen werden konnte. Da mußten junge Damen aus vornehmen Häusern die Herren bei den Rockschößen kriegen oder am Aermel zupfen, sie mit dem Ellbogen anstoßen, ihnen an die Stirne tupfen, an ihnen herumtätscheln und tausenderlei sonstige Mätzchen machen, wie sie der bessere Gesellschaftston verbietet. So oft in einem Stücke von den Darstellern etwas Warmes genossen wurde, Thee, Kaffee oder Chokolade, wurde es Comment, daß sie sich den Mund verbrannten und daß jemand von der Gesellschaft irgend etwas auf dem Tische um- oder zu Boden warf. Die Liebhaber zweiter und dritter Rangstufe hatten die selbstverständliche Verpflichtung, beim Ueberschreiten einer Thürschwelle regelmäßig über dieselbe zu stolpern, aufeinanderzurennen, den Hut zu verlieren, durch eine ungeschickte Wendung einen Stuhl umzustoßen und dergleichen mehr. In Freytags Journalisten mußte Adelheid in der Scene mit Bellmaus* wohl ein Duzendmal den Namen des lyrischen Jünglings verkehrt anwenden, ihn „Bellmann“ nennen, worauf er stets ein verschämtes: „Maus, wenn ich bitten darf!“ zu stammeln hat, und das wiederholt sich so oft, daß man zuletzt förmlich wüthend über die unverbesserliche Gedächtnißschwäche der Oberstentochter werden muß.

Worin Wehls beklagenswerthe Einseitigkeit mit Bezug auf die französischen Stücke liegt, zeigt das folgende Beispiel erst in voller Helle und Deutlichkeit. Am 17. November 1876 führte er von einem jungen Frankfurter Dichter mit Namen Ferdinand Ludwig Die Marquise von Pommeraye auf, welche mit Sardous Fernande den Stoff gemeinschaftlich hat. Während die französische Arbeit als Demimonde-Stück von der Hofbühne verbannt war, wurde die deutsche gegeben, trotzdem hier sich breit und plump und ordinär ausgedrückt fand, was der Franzose nur andeutete. Der Stoff ist nach einer Erzählung Diderots. Es handelt sich um die Rehabilitirung eines gefallenen Mädchens.

* Auch für Bellmaus hat Wehl, Freytag ergänzend, einige Verse hinzugedichtet, die jener zu sprechen hat, wenn er Adelheid seine Gedichte überreicht.

Das französische Stück, im Aufbau und Dialog geistreich, in den Situationen höchst effektvoll und spannend, beschränkt die Rolle der aus Noth ihr Kind preisgebenden Mutter mit großer Decenz auf eine Scene im ersten Aufzuge; im deutschen Stücke wird dieselbe durch alle fünf Akte ausgedehnt, was, die Roheit in der Mache des Ganzen hinzugerechnet, den widerwärtigsten, selbst durch das höchst taktvolle Spiel der Frau Wentzel nicht zu verwischenden Eindruck hervorrief. Nehmen wir an, Fernande stammte von der französischen „Aftermuse“, also fort damit von den Brettern des Hoftheaters! Aber wenn ein junger deutscher Autor mit demselben Stoffe sich versucht und ihn nicht nur in der Faktur, sondern auch im Hinblick auf gewisse sittliche Probleme bei weitem ungeschickter ausführt — halt, dann ist das etwas ganz anderes, dann stammt das Stück nicht etwa von einer deutschen „Aftermuse“ — eine solche haben blos die Franzosen — dann mag es immerhin in dem Musentempel seinen Einzug halten! Auch hier vermisse ich in Wehls Verfahren und Grundsätzen die Logik, die Folgerichtigkeit, wie es denn auch schlecht stimmt, wenn gehaltvolle sociale Dramen der Franzosen verpönt bleiben sollen, und uns dann an der Hofbühne gelegentlich kleine Scherze der schlüpferigsten Art, wie Ein delikater Auftrag, sans gêne vorgeführt werden.

Sogar das amtliche Organ des Landes, der Staatsanzeiger für Württemberg, hat die Ausschließung der besseren französischen Stücke vom Repertoire der Hofbühne beklagt und bemerkt, konsequenterweise dürfe man auch keine Opern französischen Ursprungs geben, von denen doch das Repertoire recht zeher. Im Uebrigen könne man ein recht guter deutscher Patriot und doch nicht abgeneigt sein, hin und wieder zum Unterschied neben dem sehr lobenswerthen einheimischen Gewächs auch — Bordeauxweine zu trinken!

---

## 25.

Ueber die aktuellen Personenverhältnisse einer Bühne zu schreiben, ist ein verzweifelt mißliches und dornenvolles Beginnen. Wer kann, auch bei der größten Gewissenhaftigkeit, ganz gerecht, wer ganz wahr sein, ohne hier und dort aufs grimmigste zu

verletzen? Manches Mitglied ist in seiner Entwickelung noch nicht abgeschlossen, ein zweites wird entgegen seiner Naturbegabung beschäftigt, ein drittes sehen wir einen vorwiegenden Einfluß auf das Repertoire üben und alle Stücke heranbringen, in denen es durch hervorragende Rollen zu wirken hofft, ein viertes auf einen engen Zirkel undankbarer Aufgaben beschränkt, in denen es sich wenig oder gar nicht zeigen kann. Es gibt kein Theater, in dessen Personal solche Klagen nicht laut werden. Am liebsten würde ich das Thema sehr kurz abfertigen; allein die Mitgliederschaft und die Art und Weise, wie sie verwendet wird, ist für eine Bühne fast noch wichtiger, noch entscheidender, als die Wahl der Stücke. Genau in demselben Verhältniß, wie selbst der beste Führer mit einem Armeekorps nichts ausrichten kann, in dem nicht die verschiedenen Waffengattungen passend zusammengestellt sind, wird auch eine Theaterleitung wenig leisten und erreichen, die nicht eine sich gegenseitig ergänzende und stützende Truppe zusammenbringt und in straffem Exercitium tüchtig einschult.

Auf diesem Gebiete sind denn auch die meisten praktischen Erfahrungen und Specialkenntnisse erforderlich, die den beiden Lenkern unserer Bühne mehr oder minder gemeinsam fehlten, sodaß selbst sie, die Führer, sich gegenseitig nicht richtig ergänzten, geschweige denn eine richtige Zusammenstellung des ganzen Personenstandes durchzuführen vermochten. In erster Linie trat dies durch eine Unzahl zum Theil gänzlich verfehlter, im allgemeinen aber nichtssagender, uninteressanter Gastspiele hervor, bei denen gegen früher wesentlich veränderte Gesichtspunkte sich geltend machten.

Vergessen wir nicht, vorauszuschicken, daß die neue Leitung auf Schranken stieß, die ihre freie Verfügung allerdings vielfach behinderten. Es waren da eine größere Zahl lebenslänglicher und sogenannter „definitiver" Kontrakte — von welch letzteren sogleich näher die Rede sein wird — und damit mußte man rechnen. Bestand beispielsweise eine Dame auf ihrem Schein, so konnte sie verlangen, in dieser Welt, wo alles altert und verblüht, bis ans Ende ihrer Tage die Rollen der jugendlich naiven Liebhaberin zu spielen. Von einem anderen Mitgliede erzählte man, sein Vertrag enthalte die seltene Klausel, daß nur er selbst seine Versetzung in den Ruhestand beantragen dürfe; so und in ähnlicher Weise wirkte die Vergangenheit auf die

Gegenwart fort. Es mußte also für diese, zum Theil allerdings höchst schätzenswerthen, ja später in dem Strudel des unbedeutenden Neuen wieder zu doppelter Werthung gelangenden Kräfte ein Uebergang in andere Fächer geschaffen werden, eine der schwierigsten Aufgaben für den Direktor, wie für den Künstler selbst; denn welchem Heldenliebhaber, der Jahrzehnte lang den Egmont spielte, wird man so leicht den Alba glauben, wenn er plötzlich in dessen Maske heraustritt, welchem Mortimer den Burleigh? — Viel leichter vollzieht sich so eine Wandlung beim weiblichen Geschlecht, und nachdem beispielsweise Frl. Steinau eine Zeit lang vollständig zurückgesetzt war, übernahm sie mit vielem Glück und Erfolg Rollen der komischen Alten, ein Rollengebiet, das in seinen verschiedenen Abzweigungen durch eine reichere Garnirung glänzen sollte, als fast sämmtliche jugendlichen Fächer zusammen.

Es ist erklärlich und verzeihlich, daß Herr v. Gunzert bei dem wohlmeinenden Eifer, mit den alten Zuständen aufzuräumen, und von der Ansicht geleitet, daß es „Leute genug gäbe", die man — und zwar „billig" — für die Hofbühne bekommen könne, den richtigen Ueberblick verlor, wie weit man gehen dürfe, um ein bewährtes Ensemble nicht zu zerstören und bei dem Ersatze nicht allzu tief zu greifen. Was in dieser Richtung das richtige Maß lehrt, ist jene heilige künstlerische Scheu, die eben in der Kunst, so oft sie auch durch Entartungen verunstaltet werden mag, etwas Höheres, Reineres, Weihevolles, über die gemeine Welt Erhabenes erkennt, das, mit lauterer Seele geübt, die Menschheit ebenso fördert, beseligt und innerlich befreit, wie der wahre Gottesdienst. Diese hohe und ernste Kunstanschauung wird konservativ in dem guten Alten und behutsam bei dem Neuen sein, und sie ist es auch, die, ausstrahlend von der obersten Leitung, eine Truppe zu Künstlern adelt und den fruchtbringenden Schaffensgeist in ihr belebt und anregt, oder sie zu „Komödianten" stempelt und ihre Schwingen lähmt.

In früherer Zeit blieben die Gastspiele für erledigte Fächer immer eine Ausnahme, eine Art von Feiertag. Man war schon in der Vorwahl vorsichtig, erkundigte sich lange Zeit im Voraus, oder schickte einen Sachverständigen, um die Betreffenden in ihrer Wirksamkeit zu sehen, ehe man Gastspielsanträge ertheilte. Dadurch wurde das Publikum vor einer Menge von Spreu geschützt. Der neue nunmehr festgehaltene Grundsatz, die

Anfänger nicht schrittweise vorzuführen, sondern gleich in bedeutenderen, ja ersten Aufgaben herauszustellen, damit die Rolle den Darsteller mit tragen helfe, mußte eine Menge von so unzulänglichen Versuchen zu Tage fördern, sodaß es bald schien, als sei den Vorstellungen der Hofbühne überhaupt der frühere Styl verloren, als müsse das Normalmaß der Ansprüche an dieselbe immer mehr heruntergeschraubt werden. Und um so ermüdender mußten diese vielen Versuchs-Gastspiele wirken, als nun, wie wir dies schon bei den Kandidaten für Grunerts Stelle kennen gelernt haben, fast alle die neuen Bewerber und Bewerberinnen in den nämlichen Rollen auftraten, weßhalb zu Zeiten auch der Jolanthen, Philippinen Welser, der Grillen und Louisen, der Gänschen von Buchenau und Kinder des Glücks, der Herzentdeckerinnen und Margarethen Western kein Absehens war. Wenn jemals, so muß ich Sie, verehrte Freundin, in dieser Epoche an eine Vorbemerkung in meinem ersten Briefe erinnern: daß ich im Personale nur die einzelnen höchsten Spitzen streifen kann. Denn dasselbe verlor so vollständig seine frühere Stabilität, und der Personenwechsel wurde ein so anhaltender, daß ich, obschon ich die fremden Gäste, sowie die kürzere Zeit hier Engagirten alle gesehen habe, doch von ihnen keinen stärkeren Eindruck im Gedächtniß behielt, als wenn wir eine lange öde Eisenbahnstrecke in einem Courierzuge durchfliegen und nun später die Namen all der Stationen wieder lesen, durch die wir gekommen sein sollen und auf deren wenigsten der Zug überhaupt anhielt. So fremd klingen diese Namen in unser Ohr, als hörten wir sie zum ersten Mal, und kein Bild will aus der Erinnerung auftauchen, das uns wieder eine Vorstellung von ihnen gäbe.

Kontrakte auf längere Zeit wurden gar nicht mehr oder nur in verschwindender Ausnahme bewilligt und, wie dies auch anderwärts geschah, zur Regel gemacht, kein ausdrückliches Rollenfach in denselben mehr zu nennen, damit man die Angestellten nach Belieben verwenden konnte. Als der Vertrag von Kamilla Klettner im Jahre 1871 ablief, wurden ihr nach einer jener geräuschvollen Scenen, wie sie jetzt nicht selten in der Kanzlei die Fensterscheiben, draußen aber die Herzen und Ohren der Antichambrirenden erschütterten, solche Bedingungen gestellt, daß sie es vorzog, mit ihrer Pension zurückzutreten. So nöthig dies sein mochte, um mit der vorangegangenen Periode endgiltig

zu brechen, so blieb, künstlerisch betrachtet, ihr Verlust doch ein empfindlicher und keineswegs so leicht zu ersetzen, als man wohl dachte. Ja, in ihrem speziellen Genre, in den höheren Soubrettenrollen, haben wir bis zum heutigen Tage nie mehr etwas ihr Ebenbürtiges gehört noch gesehen. Als ihre Nachfolgerin erschien im April 1871 Marie Schröder (spätere Frau Hanfstängl), welche uns in dem Abschnitt über die Verhältnisse unserer Oper beschäftigen wird.

Ein anderes Ereigniß ähnlicher Art erfüllte eine Anzahl von Mitgliedern, die sich für lebenslänglich versorgt hielten, plötzlich mit Angst und Bangen: Herr v. Gunzert hatte — was bis dorthin niemals vorgekommen war — einen der sogenannten definitiven Kontrakte gekündigt und einem Schauspieler, der achtzehn Jahre lang der Hofbühne angehörte, die pensionslose Entlassung gegeben. Der Fall, seiner Zeit peinlich sensationell, betraf Paul Rüthling.

Es gab wohl nur wenige Angehörige des Theaters, die sich bisher darüber klar geworden waren, daß in den Verträgen manche Paragraphen stünden, die, aus ihrem gewohnheitsmäßigen Aktenschlummer aufgeschreckt, in der Hand eines gewiegten Juristen eine furchtbare Waffe abgeben konnten; daß ferner im Archive der K. Hofbühne „Personalakten“ existirten, auf welche zurückgegriffen werden könne.

Was Rüthlings schauspielerische Wirksamkeit angeht, so war es ihm gelungen, seitdem er statt der Liebhaber komische Rollen spielte, sich immer mehr beliebt zu machen und jenen Rapport mit dem Publikum zu gewinnen, ohne den der Komiker nicht recht frei in seinem lustigen Elemente schwimmt und den auch das Publikum so gerne genießt, weil eben jeder gerne lacht und jede Bemühung seines Lieblings, ihn dahin zu bringen, mit Dank aufnimmt. Er gebot über eine flotte, flinke, schneidige Art, seine Rollen zu interpretiren, über große Beweglichkeit und jene Suada, die den Berliner von jeher ausgezeichnet hat. Mit eigenen wirksamen Wortwitzen und Pointen aus dem lokalen Leben wußte er seine Rollen förmlich zu spicken; seine Couplets waren oft zündend. Als Mensch zählte er zu den Originalen und besaß neben einem ehrlichen Sinn für bürgerliche Solidität eine erregbare Phantasie, die ihn oft verleitete, in Wallungen des Augenblicks die Verhältnisse des realen Lebens hoch zu überspringen.

Wie alle ächten Komiker zugleich Pessimist und Schwarzseher, hielt er oft Windmühlen für seine Feinde und konnte für irgend eine Idee, für irgend ein vermeintliches oder wirkliches, an ihm oder einem andern begangenes Unrecht sich so bis zum Siedegrade erhitzen, daß seine Zunge mit ihm durchgieng und er in seinen Aeußerungen unbesonnen, wie Tell, wurde. Dies sollte für ihn ein Verhängniß werden.

Der gesellige Versammlungsort der Bühnenkünstler war zu Anfang der siebziger Jahre das nur wenige Schritte vom Hoftheater entfernte Café Marquardt, wo — beiläufig bemerkt — zu jener Zeit unter des trefflichen Geisterbeschwörers Hahn, des früheren Bassisten, Vorsitz* der edle Spiritismus seine lustigsten Jugendblüten trieb. Hahn glaubte mit unerschütterlichem Vertrauen an seine magnetische Kraft, verdiente sich als magnetischer Arzt ein gut Stück Geld und berief sich bei seinen Experimenten vorzugsweise auf die Künstler der Bühne, die in heiterem Uebermuthe oft ihr wohlverabredetes Spiel mit dem silberlockigen Greise trieben und bei ihren berühmten Geistersitzungen, denen auch der Maler Canon so gerne beiwohnte, die Versuche des „Meisters“, mochten sie noch so kühn sein, mit bewundernswerthem Ernst unter sich ausführten. Edward, als „Medium“ geschätzt, betrieb die Sache am tollsten. Geistermusik spielte bei den Experimenten eine Hauptrolle, sowie die Offenbarung der Geister durch Licht und Feuer, wobei Hahn die Flammenwirkungen des Verlappenmehls, durch das seine Medien ihn mystificirten, als natürliche Zeichen und Wunder anstaunte. Lange Zeit fanden sich die Genossen mit scheinbar gläubiger Neugierde ein, um sich von Hahn und seinem getreuen Anhänger, einem hannoverschen Baron, zur Mitternachtsstunde „die Geister photographiren“ zu lassen, was aber nie gelang, da der „Meister“ stets behauptete, es sei „nicht hell genug“ — und dies selbst in einer Septembernacht, als zufällig ein Nordlicht am Himmel stand. „Merkwürdig,“ pflegte Hahn, den würdigen Kopf schüttelnd, zu sagen, „wie in meiner Nähe P. und W. sich magnetisch abstoßen. Haben Sie das

---

* Derselbe Bassist Hahn, über dessen dritte Gastrolle an der Berliner Hofoper, den Sarastro, Rellstab seiner Zeit schrieb: „Und als der Hahn zum dritten Mal gekräht hatte, gieng ich hinaus und weinte bitterlich.“

noch nie mit erlebt?“ — Und wenn der Gefragte verneinte und für würdig befunden ward, überzeugt zu werden, so gab das einen hinreißend komischen Moment, wenn Hahn mit dem neueingeführten Gaste sich näherte und jene Beiden nun plötzlich von ihren Sitzen aufsprangen, auf einander losfuhren und mit wüthenden Geberden sich bedrohten, bis der Alte feierlich über sie die Hände ausstreckte und im tiefsten Basse eine unverständliche Beschwörungsformel murmelte, worauf sie langsam die Arme sinken ließen und, von der magnetischen Kraft gezähmt, sich wieder friedlich miteinander vertrugen. „Sehen Sie, so groß ist meine Macht über sie!“ sprach der Alte dann im Orgelton mit mildem, geheimnißvollem Lächeln, und er merkte es nicht, daß er der Einzige sei, der daran wirklich glaubte.

In diesem vielbesuchten Caféhause pflegte auch Rüthling zu verkehren, und der Theaterbehörde wurden unbedachte Aeußerungen, die er dort gethan haben sollte, hinterbracht. Und da man zudem beim Zurückblättern in den „Personalakten“ aus früherer Zeit eine gehässige Insinuation vorgemerkt fand, daß er auch durch die Schrift, durch Zeitungsberichte, sich mißliebig über Persönlichkeiten an der K. Hofbühne ausgesprochen habe, so wurde ihm ein Vertrag gekündigt, den er und jedermann bis dahin für unlösbar gehalten hatte.

Von Direktor Karl in Wien hat eine Gattung von Verträgen sprüchwörtliche Berühmtheit erlangt, die das non plus ultra der einseitigen Rechtszumessung an den Direktor und Preisgebung der Mitglieder enthalten. Er sicherte sich nämlich die Befugniß, jedem Mitgliede zu jeder Stunde sechs Wochen Urlaub ohne Gehalt ertheilen, außerdem aber jeden Augenblick den Vertrag nach vorausgegangener sechswöchentlicher Kündigung lösen zu können. Das Oktroyiren des gagenlosen Urlaubs und die gleichzeitig erfolgende Kündigung enthoben also in der nämlichen Minute ein Mitglied aus dem Dienstverhältniß und überlieferten es nicht selten der Noth und dem Elend. So schlimm stand es nun freilich mit den an der Hofbühne eingeführten „definitiven Kontrakten“ nicht, die auf ein Dekret des Jahres 1817 sich stützen, von dem schon die Rede war, als König Wilhelm 1848 das Institut auflösen wollte. Aber auch sie vertheilen die Rechte an Direktion und Mitglieder ungleich und sind wohl dazu geeignet, ihrerseits auch eine Illu=

stration dazu zu liefern, wie dringend nothwendig und zeitgemäß es war, daß die deutschen Bühnenangehörigen in der Begründung einer eigenen Altersversorgungskasse auf ihre Sicherstellung bedacht waren. Nach diesen „definitiven Verträgen“ steht den Kontrahenten zehn Jahre das Recht der gegenseitigen sechsmonatlichen, nach Verfluß von weiteren zehn Jahren der zwölfmonatlichen Kündigung zu; dann erst, nach zwanzig Jahren, wird der Vertrag in Wahrheit definitiv, das heißt unlösbar und der Betreffende pensionsberechtigt, ohne daß aber die Pensionssumme fixirt ist. Diese Verträge, obschon sie der Intendanz eine Hinterthüre zur Dienstentlassung offen hielten, wurden bisher ihrem Wortlaute nach für endgiltige genommen und pflegten sich von selbst in lebenslängliche zu verwandeln. Rüthling stand nur zwei Jahre noch von dem Zeitpunkte entfernt, wo er einen rechtsmäßigen Pensionsanspruch gehabt hätte. Die Maßregel seiner plötzlichen Dienstenthebung, ohne daß er auch nur vernommen worden wäre, mußte unter diesen Umständen von ihm und Andern als eine besondere Härte, als etwas Gewaltsames empfunden werden und das Publikum that seine Mißbilligung über das Geschehene bei Rüthlings Wiederauftreten in Richards Wanderleben durch eine energische, im Hoftheater wohl noch nie in dieser Art dagewesene Demonstration kund. Die Klagen, daß wir ein Bureaukraten-Theater besäßen, erschallten lauter als jemals.

Der Nachfolger Rüthlings sollte August Junkermann sein, der in der Folge durch seine Verkörperung Reuterscher Gestalten zu großem Ansehen emporstieg. Um indessen die Personalverhältnisse richtig zu zeichnen, muß ich etwas zurückgreifen und zunächst mit Anna Glenk, der munteren Liebhaberin, welche für Marie Meyer eintrat, beginnen.

Auch sie kam von Hamburg, vom Thalia-Theater, und debütirte am 4. Juli 1869 als Marianne in den Geschwistern. Eine frische hübsche Blondine mit warmblütigem süddeutschem Temperament, besaß sie zugleich viel Anmuth und ein herzgewinnendes Wesen, sodaß sie alsbald ein erklärter Liebling des Publikums wurde. Bei neuen Rollen bedurfte sie eines Führers, der ihr die richtigen Wege zeigte; wenn sie diese aber einmal erkannt hatte, schritt sie munter und sicher zum Ziele. Sie war kein eigentlich schöpferisches Talent, weßhalb es ihr auch in der Folge nicht gelang, trotzdem sie es auf weiten Gastreisen ver-

suchte, eine wirkliche Virtuosenkarriere zu machen; aber bei einem ständigen Mitgliederverbande eine liebenswürdige, erfrischend wirkende Künstlerin, die wir leider nur zu bald, durch ihre Verheirathung an Dr. Fritz Keppler, verloren. Ihre nächste Nachfolgerin (September 1871) war Frau Rottmayer, liebenswürdig in der Darstellung, aber etwas matt. Sie wurde schon im folgenden Jahre durch Philippine Brand ersetzt. Mit dem ersten Mai hielt diese ihren Einzug in die Nebenstadt, und sie scheint sich auch auf des Lebens Mai durch irgend einen Zauber ein Patent erworben zu haben, denn heute, nach fast zehnjährigem Wirken in Stuttgart, spielt sie noch die jüngsten Backfischchen, ja die eigentlichen Kinder „im Flügelkleide" mit einer Wahrheit der Jugend und einer anmuthigen Natürlichkeit, daß sie zu den beliebtesten Mitgliedern der Hofbühne zählt. Wenn die ungebundene Lebenslust etwas durch sinnigen Ernst gedämpft wird und in der Lustigkeit eine wärmere, tiefere Empfindung mitklingt, liegt ihr die Rolle am besten, und immer spricht aus ihrem Tone eine reine Mädchenhaftigkeit. Als Dame in großer Toilette sehen wir sie an den Grenzen ihres Talentes; schon ihre Gestalt ist ihr da hinderlich. Es gibt Figuren, die, je einfacher sie sich tragen, desto lieblicher aussehen und denen die Schleppe, der modische Schmuck, durch welche Andere ihre Reize so geschickt herausheben, eine fremde drückende Zuthat ist.

An Stelle Grunerts wurde, um das Massengastspiel der Bewerber zum Abschluß zu bringen, zuletzt die Entscheidung für Karl Keller getroffen, der im Januar 1870 mit dem König Lear, Nathan und Jago sich eingeführt hatte. Ulram, Türschmann, Köchy und Otter erschienen erst nach ihm, doch griff man auf Keller zurück. Für Heldenväter war er eine vorzügliche Acquisition, aber für den Charakterspieler fehlte ihm, wie die Folge lehrte, Phantasie, geistige Schärfe und Vertiefung, auch die nöthige Elasticität, weßhalb ihm in diesen Aufgaben das Interesse des Publikums nicht folgte und er selbst schon bald wieder auf eine Aenderung bedacht war.* Erst jetzt nahm die Direktion die

* Er verheirathete sich kurze Zeit nachher mit der jugendlich sentimentalen Liebhaberin Rosa Frauenthal, die ungefähr gleichzeitig mit ihm eintrat und dann, als seine Gattin, wieder mit ihm aus dem Personalverbande schied.

Trennung der beiden in Grunert vereinigt gewesenen Fächer vor, welche von Anfang an sich empfohlen hätte. Löwe wurde für Heldenväter, Wentzel als Charakterspieler verwendet, für beide eine schwere Aufgabe, die bei Wentzel weniger schnell und mehr vermittelt hätte geschehen müssen, um ihm von vornherein die Sympathien auch für das neue Fach zu gewinnen.

Ich glaube, es war nicht konsequent, nachdem man das Rollen-Monopol in den neuen Verträgen aufgehoben hatte, Löwe von den Helden- und Repräsentationsrollen auch diejenigen abzunehmen, in denen die jüngeren Nachfolger nur als große Stümper neben ihm erscheinen mußten. Hierher rechne ich vor allem seinen Lord Leicester, der ja kein Jüngling zu sein braucht und für den er, wie schon früher bemerkt, etwas ganz Besonderes hatte. Aber auch Parthien wie sein Lord Rochester gehören hierher. In das Fach der Väter sich zurechtzufinden, wollte Löwe äußerst schwer gelingen. Sein Gedächtniß sträubte sich gegen die neuen Zumuthungen, er wurde sehr gedehnt und brachte nicht allein durch sein häufiges Stocken ein schleppendes Tempo in das Stück, sondern störte und hemmte auch vielfach seine Partner.* Anders stand es in diesem Punkte mit Wentzel, der, zumal bei seinem staunenswerthen Fleiß, das Technische der neuen Rollen flink bemeisterte, aber aus dem unruhigen, erregten Liebhaber-Naturell sich nur langsam die Ruhe und Ueberlegenheit, welche das Charakterfach verlangt, aneignete. Da er öfters mit so bedeutenden Parthien, wie Richard III., Mephisto, Franz Moor 2c., in der vollen Durcharbeitung noch nicht fertig war, als er sie schon spielte, vermochte er sich dieses Territorium nur schrittweise zu erobern, bis er durch gelungene Typen, wie sein Advokat Behrend im Fallissement, sein Riccaut in Minna von Barnhelm,

---

* Es wäre wohl am räthlichsten gewesen, Löwe im Jahre 1869 zum artistischen Direktor zu ernennen, wofür von mancher Seite warm plädirt wurde. Ohne Zweifel wäre damit der Kunstpflege ein wesentlicher Dienst erwiesen worden. Löwes gediegener Geschmack, seine noble Kunstanschauung, seine gründlichen Kenntnisse und ausgebreiteten Erfahrungen befähigten ihn wie wenige, eine leitende Stellung bei dem Institute einzunehmen. Nachdem eine solche offizielle Berufung aber in den früheren Epochen versäumt war, ließ es sich nicht mehr gut einholen, und so gelangte der natürlichste Bewerber um das Amt des artistischen Direktors, später des Oberregisseurs, nicht zu diesem Ziele.

sein chevaleresker Herzog Karl in den Karlsschülern bewies, daß wo eine tüchtige und ausgiebige schauspielerische Kraft steckt, sie doch endlich auch in neuer Sphäre zum Durchbruch gelangt. Er ist gleichzeitig der beste Militärschauspieler der Hofbühne, wie dies aus der neuesten Zeit sein kernhafter und eleganter General in Krieg und Frieden bekundete. Aber eine Seite seines Wesens, vielleicht die reichste, bleibt in seiner neuen Beschäftigung seit Jahren unbenützt. Er sollte ältere Bonvivants spielen, für die er den packenden, aus voller Naturanlage brechenden Humor besitzt.* Als Wentzel eben recht im Zuge war, sich in dem neuen Fache zu befestigen und zu behaupten, wurde im Mai 1878 Max Löwenfeld als Charakterspieler engagirt, von dem näher die Rede sein wird.

Für jugendliche Liebhaberrollen debütirte am 20. Juni 1870 Rudolf Urban als Don Carlos, für Helden am 2. November F. Reinau als Uriel Acosta, junge Leute nicht ohne Talent, aber noch vollständig unvergohren, mit einer starken Dosis von hohlem Coulissen-Pathos behaftet und außer Stande, in einer Hauptrolle ein Stück zu tragen. Schon im folgenden Jahre giengen beide wieder ab, nachdem sie inzwischen durch ein mit vereinten Kräften unternommenes nächtliches Attentat auf einen Recensenten — eine schlechte Kopie der weiland Ludwig Storchschen Affaire, wobei sie selbst in die Flucht gejagt wurden — und durch eine nachfolgende Gerichtsverhandlung viel, aber nicht in rühmlichster Weise von sich reden gemacht hatten.

Im September 1870 spielte Rosa Frauenthal (spätere Frau Keller) das Klärchen als Antrittsrolle. Sie kam vom Leipziger Stadttheater, das damals Laube leitete, und stammte aus Wien, der Heimat so vieler liebenswürdigen Bühnentalente. Sie besaß glänzende Mittel, ein klangvolles Organ und volle körperliche Schönheit und hätte noch bedeutendere Erfolge erzielt, wenn sie nicht zuweilen in ihren lyrischen Rollen durch eine gewisse Härte und Monotonie des Tones abgestoßen hätte. Im Vortrag verrieth sie stark die Strakosch'sche Schule, und schon damals konnte man in ihr die Anlage zur Heroine errathen, als welche

* Bei den Muster-Vorstellungen in München im Jahre 1880 war Wentzel der einzige Repräsentant der Stuttgarter Hofbühne.

sie nach langjähriger erfolgreicher Wirksamkeit in Mannheim für das Münchener Hoftheater angestellt worden ist.

Rosa Link, ihre nunmehrige Kollegin in München, kam nach Stuttgart im Juni 1870 zum Gastspiel und mit ihr zu gleicher Zeit ihr späterer Gatte Albrecht Herzfeld. Sie begann mit der Maria Stuart, und neben ihr als Julie gab Herzfeld den Romeo. Während sie durch eine gewisse Hoheit und leidenschaftliche Glut hinriß, vermochte Herzfeld weder mit jener Rolle, noch in seiner zweiten, dem Landry in der Grille, durchzudringen. Merkwürdig fürwahr fallen oft die Geschicke beim Theater. Nach seiner Wiederkehr in acht Jahren sollte Herzfeld sich zu einem der beliebtesten Mitglieder der Hofbühne emporschwingen, nachdem er inzwischen in Mannheim und Wien sich wesentlich vervollkommnet hatte.

August Junkermann, der Nachfolger Rüthlings, debütirte am 4. September 1871 in drei kleinen Rollen, dem Peti im Zigeuner, Krausemenzel in Vom Juristentag und Strizzo im Versprechen hinterm Herd. Vom Dezember ab trat auch seine Frau in den Mitgliederverband. Er war anfangs nicht glücklich in dem Tone, den er in Possen wie Eine verfolgte Unschuld einführte, und fand erst allmählich den Weg zu einer gehaltreicheren und gediegeneren Entfaltung seines Talentes. Am 14. Februar 1873 führte er erstmals in Stuttgart seinen Onkel Bräsig (noch nach der älteren Bearbeitung) vor, und das Publikum, an diese plattdeutsche Dialektdichtung durchaus nicht gewöhnt, nahm den Versuch beinahe apathisch auf. Was doch der Erfolg für eine Macht ist! Nachdem etliche Jahre später Junkermann in Wien — wie einst Sontheim in seinem Fache — mit seinen Reuter-Rollen förmlich Sensation erregt hatte und das Licht dieses Erfolges nun vor ihm herstrahlte, blendend und leuchtend, da fand man auch in der Schwabenresidenz, wie anderswo, daß dieser Onkel Bräsig eigentlich eine prächtige, gemüthvoll poetische und durchaus eigenartige Gestalt, Junkermann ein ausgezeichneter Darsteller derselben sei. Mit seinem Renommee, das sich blitzschnell weiter verbreitete und ihm eine Flut von Gastspiel-Anträgen eintrug, wuchs das Wohlgefallen des Publikums an seinen übrigen Leistungen, denen er auch in der That tiefere und wärmere Farben zu geben wußte. An der Hand Fritz Reuters hat Junkermann den für seine Zukunft ent-

scheidenden Schritt vom Spaßmacher zum Humoristen gethan. Mit einer Beharrlichkeit und Ausdauer ohne Gleichen blieb er auch bemüht, sein Repertoire nach dieser Richtung hin zu erweitern, vergrub sich nächtelang in das Studium der Reuterschen Schriften, entwarf selbst Pläne und Scenerien für die Dramatisirung und wußte endlich sich Kräfte zu gewinnen, die auf diesem Gebiete etwas Stichhaltiges und Lebensfähiges zu schaffen vermochten. Außer dem Onkel Bräsig brachte er der Reihe nach: Ut de Franzosentid,* Hanne Nüte, Kein Hüsung und eine Anzahl kleinerer humoristischer Stücke: Du trögst de Pann weg, Jochen Päsel wat büst vor'n Esel 2c., die auswärts allenthalben bekannt und beliebt, in Stuttgart aber noch nie vor die Rampe gekommen sind.

Wie ein Künstler wird, sich entfaltet, wie er Pfade verläßt, neue sucht und findet, ist oft interessanter zu beobachten, als ihn gleich auf seinem Höhepunkte kennenzulernen. Und je mehr er ringt und strebt, Schlacken abwirft und reines Metall zu Tage fördert, um so mehr wird er unsere Aufmerksamkeit fesseln. Nur Eines wollte Junkermann nicht gelingen: die Gestalten des klassischen Dramas höher zu stylisiren. Sie blieben bei ihm immer ganz moderne Menschen, aus der Empfindungsweise unserer Zeit, aus dem Boden des Tages emporgewachsen, und immer schlug bei ihm das Bestreben durch, auch mit ihnen das Publikum in seiner hergebrachten Weise zu amüsiren. Bei dem Patriarchen in Nathan, Zettel im Sommernachtstraum war dies besonders wahrnehmbar. Eine reiche und ergiebige Domäne erstand dagegen Junkermann in der Mitte der siebziger Jahre durch die mehr und mehr in Aufnahme kommenden Stücke von L'Arronge und Moser. Figuren wie der Gottlieb Weigelt in Mein Leopold, Schnase im Stiftungsfest, Hasemann in Hasemanns Töchter, Birkenstock im Hypochonder, Wichtig in Registrator auf Reisen, Lubowski in Dr. Klaus waren ihm ja geradezu auf den Leib geschrieben. Ferner sind hier der Hänselmeier in Görners Geadeltem

---

* In dieser ersten, verunglückten Bearbeitung, welche von K. v. Jendersky stammte, spielte Junkermann noch den Rathsherrn Herse und verlegte sich erst später, als ihm Peter Dimiter (v. Fischer) die zweite, viel bessere Dramatisirung lieferte, auf die Rolle des Müllers Voß. In dieser zweiten Fassung ist das Stück in Stuttgart unbekannt.

Kaufmann, Strobel in Benedix' Langem Israel, Kleister in Putlitz' Das Schwert des Damokles zu nennen. Mit einer gewissen Breite der Darstellung erfaßte er diese Aufgaben und gab ihnen das Gepräge unterscheidender Merkmale. Den Ton hausbackener Natürlichkeit, ein Hauptelement der Stücke dieser Gattung, traf Junkermann um so wirkungsvoller, als er es auch verstand, die tausenderlei kleinen Sorgen, Mühseligkeiten und Beschwerden, in denen das durch enge Grenzen eingedämmte Leben des Pfahlbürgers dahinfließt, in drolliger Weise anschaulich zu machen. Als Mensch ist auch Junkermann nicht frei von jenem hochgradigen Pessimismus und jener Schwarzseherei, die wir als eine hervorstechende Eigenthümlichkeit so vieler seiner Fachgenossen kennen gelernt haben; dabei rasch erglühend in cholerischem Ingrimme, wenn er einen Feind oder eine ihn hemmende Schranke wittert. Gleich wiegt da seine Seele, auch wenn es Dinge gilt, die einen Andern in größter Ruhe lassen, sich in den hochgehenden Wogen tragischer, verzweifelter Entschlüsse. Wie ähnlich sind sich diese Komiker alle im Grunde ihres Wesens und doch wieder wie individuell so gänzlich verschieden! Vergleichen wir Junkermann mit seinem Vorgänger Rüthling, so finden wir bei beiden dieselbe lebhafte und bewegliche Phantasie in der Vorstellung drohender Gefahren, denselben Anflug von schwarzgallichtem Mißtrauen in die Lauterkeit der Welt, und doch auf der andern Seite wieder eine wahrhaft kindliche Harmlosigkeit und eine Gemüthsanlage, die man gerade bei solchen Temperamenten am wenigsten gesucht hätte. Die Unähnlichkeit beider bestand in Rüthlings quecksilberner Unruhe, seiner Behendigkeit und dem stark ausgesprochenen Hange, die Uebel dieser Welt zu bekämpfen, während sein Nachfolger sich mehr zur Behäbigkeit und Beschaulichkeit hinneigt und unwirsch vorzugsweise über das wird, was seine eigenen Zirkel trübt.*

Für Liebhaberrollen erschien an Stelle Reinaus ein Repräsentant, der in der deutschen Bühnengeschichte eine fast einzig dastehende Entwickelung genommen hat. Daß frühere Sänger

* Wegen einer geringfügigen Differenz verlangte Junkermann nach zehnjähriger Wirksamkeit an der Hofbühne vor kurzem seine Entlassung und wollte sich ganz seiner Specialität, den Reuter-Gastspielen und Reuter-Vorlesungen, widmen; doch wurde in letzter Stunde der Konflikt wieder beigelegt.

Schauspieler werden, nachdem sie ihre Stimme verloren haben, das kömmt alle Tage vor. Aber fast anderthalb Jahrzehnte Liebhaber agiren, Rollen von dem Umfange, die Haase als „Bibeln" zu bezeichnen liebt, mit voller Kraft darstellen, mit vollem Organ sprechen und nicht selten zu brüllen, dann mit einemmale als Heldentenor sich entpuppen, mit Einem Sprunge in dieses Fach übertreten und darin sich behaupten, dieser Fall ist vielleicht einzig in seiner Art. Am 13. Oktober 1871 betrat Albert Stritt als Ferdinand in Kabale und Liebe die Hofbühne und übernahm in der Folge, als Löwe in das ältere Fach übertrat, die Heldenrollen, sodaß bei seiner großen Spiellust das Repertoire sich bald wesentlich auf ihn gründete. Stritt war eine kernfrische, gesunde schauspielerische Kraft, mit natürlichen Mitteln reich ausgestattet, findig und begabt für alle möglichen Zweige menschlicher Geschicklichkeit. Er hat mir oft erzählt, wie er, eines Sattlers Sohn zu Königsberg i. P., nach seines Vaters Tod noch als ganz junger Mensch eine Zeit lang das Geschäft seiner Mutter geführt und vortreffliche Sättel und Pferdegeschirre gebaut habe. Kein Wunder, daß er später fest in allen Sätteln wurde! Dabei verrieth er frühzeitig ein virtuoses Nachahmungstalent — wie wir wissen, die Grundlage aller Schauspielerei — und zwar nicht allein den Künstlern des häufig von ihm besuchten Theaters, sondern auch den Personen seiner näheren Bekanntschaft gegenüber. Den ersteren es auf der Bühne gleichzuthun, ergriff ihn bald der glühende Wunsch, und gleichen Schritt mit dieser Begierde hielt ein angeborenes Talent, das sich bald geltend zu machen wußte. Stritt war im strengeren Sinne kein eleganter, für feine Repräsentationsrollen geschaffener Schauspieler; der Frack kleidete ihn weniger, als eine schwere Ritterrüstung, auch mußte man sich an ihn, um ihn vollauf zu würdigen, längere Zeit gewöhnen. Dies erklärt seinen relativ geringen Erfolg bei seinem Gastspiele an der Wiener und Berliner Hofbühne. Was ihm aber an Feinheit fehlte, ersetzte er vollauf durch seine unerschöpfliche, liebenswürdige Frische. Und für das Lustspiel derberen Genres, für Rollen wie der lange Israel, welch hinreißender sprudelnder Humor, welche Urwüchsigkeit! Während er wacker seinen Helden spielte, immer sich voll ausgebend und wie ein edles Pferd am Ziele der Rennbahn noch muthiger und feuriger, als zu Anfang, machte er sich — nicht

selten selbst nach der ermüdendsten Rolle — ein Privatvergnügen daraus, die Sänger der Oper und zwar Baß, Tenor und Bariton, in ihrer Vortragsweise und ihrem Toncharakter zu kopiren. Am besten gelang ihm dies bei dem Heldentenor Ucko, dem er ganze Arien und Kraftstellen in der richtigen Tonlage und mit einem Stimmfonds nachsang, der schon damals seine Bekannten in Bewunderung versetzte. Sein Steckenpferd war besonders der Raoul, dessen ganze Parthie er auswendig, dem Gehöre nach, sang, bald bei den zarten lyrischen Stellen den Kenner durch eine merkwürdige Verbindung der Register und ein wohllautendes Falsett, bald durch markige Brusttöne bis zum H und C hinauf überraschend. In Privatkreisen hatte er sich dadurch längst zu einem beliebten und gesuchten Sänger gemacht, ehe er es bei seinem Gastspiel an der Hofburg im Winter 1877 unternahm, den Jules Franz (Am Klavier) zu geben. Prinz Hohenlohe in Wien, der für den jungen Künstler sich interessirte, rieth ihm dringend, das Kapital, welches er in seiner Stimme besitze, auszunützen, und dies, sowie der Beifall, den er in der That durch den Vortrag seiner Lieder geerntet hatte, bewog ihn, eine Frontveränderung zu machen. Nach Stuttgart zurückgekommen, studirte er Hals über Kopf bei dem trefflichen Korrepetitor Winternitz — den Lohengrin ein, ja er war so felsenfest vonstundan überzeugt, daß es ihm in der neuen Laufbahn wie in der früheren gelingen müsse, daß seine ernstliche Sorge war, sich nun auch sogleich ein sehr schönes und glänzendes Gralritter-Kostüm anfertigen zu lassen. Manche wohlweise „Freunde“ lächelten, wenn sie davon hörten, über seine Zuversicht, er aber ließ sich nicht irremachen, studirte Tag und Nacht und — das eben ist das Wunderbare — lernte den Lohengrin, ohne eine Note zu kennen, nur dem Gehöre nach, so fest, so musikalisch sicher, daß selbst der strengste Musiker nichts daran zu tadeln fand. Mit der ganzen Energie, deren sein kräftiges Naturell fähig ist, warf er sich auf die neue Kunst, lernte nebenher das Klavierspiel und machte staunenswerthe Fortschritte. Er hoffte wohl, an der Stuttgarter Hofbühne den Uebergang ins Fach des Heldentenors zu vollziehen, und bat, ihn mit Rücksicht auf seine Gesangsstudien im Repertoire etwas zu schonen. Als er nichtsdestoweniger mit Rollen schweren Kalibers geradezu überfüttert wurde, kam er mitten in der Saison um seine Ent-

lassung ein und benützte nun, nachdem er frei war, seine Zeit dazu, um bei einem tüchtigen und erfahrenen Gesangslehrer, Reß, in dessen Villa bei Prag Gesangsstudien zu machen und für sein neues Fach jene Basis zu legen, ohne welche ein Wirken auf die Dauer auch bei der herrlichsten Naturanlage unmöglich ist. Reß brachte ihm einen ganz andern Tonansatz bei, befreite ihn von einem gewissen Hauchton, der bis dahin die volle Kraft der Stimme und besonders ihre Tragweite beeinträchtigt hatte, und als Stritt mit diesen Studien fertig war, hatte er gleich eine Anzahl von Anträgen, unter denen er sich für Karlsruhe entschied. Hofkapellmeister Dessoff nahm sich daselbst des Neulings mit vielem Takte und großer Behutsamkeit an, führte ihn allmählich in einem immer weiteren Rollenkreise vor und ebnete ihm möglichst die schwierigen Pfade. Niemals hätte Stritt, wenn er neben seiner mannigfachen Begabung nicht auch die der Musik in hervorragendem Grade besessen hätte, so rasch das früher auf diesem Gebiete Versäumte in späteren Jahren nachholen können. Heute ist er sammt seiner Gattin an der Frankfurter Oper angestellt und hat sich dort als Sänger wie als Darsteller eine schöne Stellung gemacht. In Stuttgart aber — und das wirft auf die Verhältnisse dieser Bühne wieder ein eigenthümliches Licht — hat er bisher in seinem neuen Rollenfache sich nicht zeigen dürfen.

In der Saison 1873—1874 stand das Hoftheater vor der schon früher erwähnten Krise. Trotz der eingehendsten Bemühungen des Herrn v. Gunzert zeigte es sich auf die Dauer als nicht möglich, ohne eine Erhöhung der königlichen Civilliste den Hofhaushalt in der bisherigen Weise weiterzuführen. Beim Theater wurden zwar in den ersten Jahren durch den Hofkammerpräsidenten große Summen erspart, weil auch die Einnahmen aus den früher schon geschilderten Gründen sich auf guter Höhe erhielten; aber der Jahreszuschuß aus der königlichen Kasse blieb natürlich noch immer ein beträchtlicher, und so ergriff der scharfsinnige Finanzmann mit großem Geschick den Gedanken, den Hebel zur Erhöhung der Civilliste gerade bei dem Tempel der Musen einzusetzen. Es wurden zu diesem Zwecke Unterhandlungen zwischen der Hofdomänenkammer, der Staatsregierung und dem Abgeordnetenhause eingeleitet. Herr v. Gunzert verlangte entweder Uebergabe des Hoftheaters an den Staat, also

— wie wir gesehen haben — die Rückkehr auf das „Hof- und Nationaltheater“ von 1817, oder die Erhöhung des seit 1819 bewilligten Staatszuschusses. Es mag Neigung geherrscht haben, das Theater wieder den Landständen zu übertragen, oder vielleicht wieder einem „Entrepreneur“ wie zu Ende des vorigen Jahrhunderts, oder irgend einem spekulativen Industriellen. Man nannte sogar bereits mehrere Namen und sprach von einer unmittelbar bevorstehenden Umwandlung der Hofbühne in ein Stadttheater. Diese Kombinationen zerrannen vor den Ereignissen der Folgezeit. Bei den Verhandlungen in der Ständekammer einigte man sich dahin, die Civilliste des Königs um 150,000 Gulden zu erhöhen, ohne ihm dabei die ausdrückliche Verpflichtung zu stellen, die Hofbühne beizubehalten, wozu er indessen, wie nicht anders zu erwarten stand, seine landesherrliche Bereitwilligkeit erklärte. Damit war die Krisis beendigt.

Nachdem die Stelle eines Intendanten seit Galls Entlassung unbesetzt geblieben war, wurde für die letztgenannte Saison probeweise Gustav Häcker, damals Kreisgerichtsrath, jetzt Kreisgerichtsdirektor, dafür berufen. Er war einer der juristischen Freunde des Herrn v. Gunzert, hatte für den Staatsanzeiger zeitweise musikalische Berichte geschrieben und vereinigte auf diesem Gebiete mit großer Liebhaberei entschiedene Fachkenntnisse. Er suchte um ein Jahr Urlaub im Staatsdienste nach und erhielt, als er das neue Amt antrat, wie dies vonaltersher in der Kompetenz des Intendanten lag, den Vortrag beim Könige. Ein schlichter, durchaus gewissenhafter und gründlicher Mann, nahm er auch seine Aufgabe sehr ernst, ja so ernst, daß er ein Reformprojekt ausarbeitete, in dem Herr v. Gunzert das Gespenst des vielen Geldausgebens wieder heraufsteigen sah. Er mochte innewerden, daß er mit dem Freunde, der die nöthige Machtbefugniß zur Ausführung seines Programmes brauchte und wohl auch verlangte, auf dieser Basis sich nicht einigen könne, und so entschloß sich Häcker, nach Ablauf des Probejahres wieder in seine frühere Laufbahn zurückzukehren. Daß aber für einen auf gediegener künstlerischer Grundlage ruhenden Reformplan die Zustimmung und das Interesse des Landesfürsten zu gewinnen gewesen wären, scheint mir und Andern ganz unzweifelhaft.

Wer sollte nun Intendant werden, wer sich finden, der die oberste Direktive und Machtvollkommenheit in den Händen des

Hofkammerpräsidenten, der mit der Zeit an der Theaterluft durchaus kein Mißfallen mehr fand, vielmehr in dieser Machtfülle sich behaglich fühlte, beließe und gleichwohl für die künstlerischen Leistungen und den Ruf des Institutes der Welt gegenüber die Verantwortlichkeit übernähme? — Herr v. Gunzert hatte nur eine Angst: es möchte ihm wieder ein Kavalier als Intendant bestellt werden, der dann vielleicht von neuem mit offenen Händen über die Gelder verfügte und beim persönlichen Verkehr mit dem Könige auch die allerhöchste Genehmigung dafür zu erlangen in der Lage wäre. Der Kampf mit einem Hofmann, der bei dem Landesherrn den dienstlichen Vortrag hat, ist mühsam, aufregend, lästig, der Ausgang stets ungewiß. Lieber also die Vertretung des Hoftheaters der Majestät gegenüber selbst wieder an sich nehmen, einen Intendanten wählen, der, auf dieses Vorrecht von vornherein verzichtend, sich überhaupt in die eigenthümlichen Verhältnisse, in das Uebergewicht der Hofkammer über die Hofbühne, wie dieses sich nach den vorangegangenen Schilderungen herausgebildet hatte, unbedingt fügte — und so wurde Feodor Wehl, trotzdem er durch seine Leistungen die notorische Unzufriedenheit aller Kunstverständigen erregt hatte und wohl sein Vorgesetzter selbst sich darüber kaum einer Täuschung hingeben konnte, vom artistischen Direktor zum Intendanten befördert. Aus dieser kurzen Entstehungsgeschichte mögen Sie, geehrte Frau, entnehmen, wie ungesund die innerste Grundlage unserer gegenwärtigen Theaterzustände ist, wie gegenüber der obersten Leitung, welcher die Rücksichten der Sparsamkeit vor den künstlerischen stehen und bei welcher Nummern und Ziffern anstatt der künstlerischen Größen und Werthe entscheiden, dem Intendanten die Hände vollständig gebunden sind, indem er nun nicht mehr, wie es unter Gall sich von selbst verstand, innerhalb des festgesetzten Etats selbstständige Verfügungen treffen kann, sondern bis zur Anschaffung eines neuen Paars Theaterschuhe herunter von der Zustimmung oder Ablehnung des Hofkammerpräsidenten abhängt. Kann man da, wenn man wahr und gerecht sein will, Wehl allein für den Zerfall des Institutes, für seinen künstlerischen Rückgang, für die immer größer werdende Entfremdung des Publikums von demselben verantwortlich machen? Und doch nach dem, was alle Welt unter einem Hoftheater-Intendanten versteht, hätte er und er allein, nicht der Präsident der Verwaltung über die königlichen Krongüter, die Verantwortung zu tragen.

Es ist oben gesagt, daß Herr v. Gunzert an der Theaterluft kein Mißfallen mehr fand, und dabei spielte vielleicht noch ein Hauptfaktor mit. Dadurch daß er sowohl als Hofkammerpräsident wie als oberster Theaterchef zwei Aemter in sich vereinigte, wovon das letztere immer zu den wichtigeren Hofchargen gezählt hat, er also auf zwei sonst getrennten Gebieten das Ohr des Königs besitzt, erhielt er neben den Geburtsaristokraten eine nicht nur ebenbürtige, sondern in manchen Dingen selbst präponderirende Stellung, indem er beispielsweise bei den Festvorstellungen die Freiplätze zu vertheilen und ähnliche Verfügungen zu treffen hat. Auf diese Weise vereinigt er in sich eine Machtfülle, wie vor ihm kaum ein Hofbeamter in Württemberg sie jemals besessen und welcher zu entsagen, selbst wenn dringendste Lebensinteressen der Kunst dabei in Frage stünden, auch wohl jedem Andern schwer fiele.

Der Streit, aus welcher Berufsklasse Bühnenvorstände hervorgehen sollen, ob zu dieser wichtigen Stellung mehr praktische Erfahrungen, oder wissenschaftlich literarische Befähigung, oder gar selbstständige dramatische Begabung, oder an Stelle von alldem nur vornehme Geburt, Weltgewandtheit und ein durch mannigfache Theaterbesuche gebildeter Geschmack gehöre, ob man demgemäß lieber alte Schauspieler, dramatische Dichter oder Kavaliere zu Theaterdirektoren oder Intendanten berufen solle, ist schon alt und wird wohl niemals ganz ausgestritten werden. Man hat es an den deutschen Bühnen mit jeder der genannten Kategorien versucht und mit jeder gute und schlechte Erfahrungen erzielt, sodaß sogar die nachhaltigste Vergleichung und das eingehendste Studium keiner dieser Proben ein wesentliches Uebergewicht verleiht. Es darf somit nicht wundernehmen, wenn die deutschen Bühnenvorstände sich aus allen erdenkbaren Bildungsbahnen und Lebensstellungen, vom Ballettänzer bis zum Fürsten, vom Kavallerielieutenant bis zum tragischen Dichter, rekrutiren, je nachdem die Aufgabe eines Theaters leichter, gleichgiltiger, frivoler, oder höher und ernster aufgefaßt, je nachdem eine Bühne mehr vom Rentabilitätsstandpunkt oder als Stätte der Kunst, als Bildungsanstalt betrachtet, je nachdem ihre außerordentliche Bedeutung für die ästhetische und sittliche Erziehung des Volkes, also für die Grundlage des civilisirten Staates, deutlicher erkannt oder mißkannt wird. Wie nach Laube „das erste Theater einer

Hauptstadt immer ein Symptom der Regierung ist", so die Leitung ein Symptom des Theaters. Alle diese Dinge möchte ich, hochgeschätzte Frau, Ihrem eigenen weiteren Erwägen anheimstellen; was mich betrifft, so bin ich für gediegene, auch in ihrem Charakter bewährte Bühnenfachleute, denen überhaupt die Zukunft des deutschen Theaters insoferne gehört, als je mehr die Hoftheater in der Erfüllung ihrer Aufgabe zurückbleiben, desto stärker und mächtiger der genossenschaftliche Zug unter den deutschen Bühnenangehörigen, welcher bisher auf das Altersversorgungs- und Pensionswesen sich beschränkte, einen aktiven Charakter annehmen und über kurz oder lang zu Geschäftsverbänden behufs gemeinschaftlichen künstlerischen Zusammenwirkens nach dem Muster des Theatre français führen wird.

Mag einstweilen ein tüchtiger Jurist unter den geeigneten Persönlichkeiten zur Leitung eines Hoftheaters in die erste Reihe gestellt werden; das Eine bleibt unumstößlich, daß unsere Zeit bei allen wichtigeren Stellungen im öffentlichen Leben auf persönliche Verantwortlichkeit ihrer Träger dringt. Niemand glaubt in Stuttgart, daß Feodor Wehl wirklich Intendant, das heißt selbstständiger Leiter unserer Hofbühne sei. Bei dem Personale so gut wie im großen Publikum ist es eine bekannte Thatsache, daß er zwar nach Belieben Stücke für die Hofbühne bearbeiten, Novitäten auswählen und Rollen vertheilen kann, daß er jedoch in den unbedeutendsten Personal- und Geldfragen genöthigt ist, zu erklären, daß nur „der Präsident" sie bewilligen könne, während der Präsident, entgegen der Behauptung des Intendanten, in Fällen, wo es ihm paßt, rundweg erklärt, man solle ihn ungeschoren lassen, er habe mit dem Theater *nichts zu schaffen*, es sei das Sache des Intendanten — ein Versteckspiel, welches ein Stuttgarter Blatt einmal an der Hand eines konkreten Falles, des Entlassungsgesuches von Albert Stritt, in einem Aufsatz darlegte, der die bezeichnende Ueberschrift „Das Janusgesicht einer Intendanz" trug. Es war darin ausgeführt, wie Wehl, der seinem früheren Beruf und seiner Natur nach jedenfalls mehr Verständniß für das Wesen und die Eigenart der Künstler besitze, als sein im Dunkel des Hintergrundes schwebender Vorgesetzter, bei der Gebundenheit seiner Stellung zwischen jenem und diesen eine höchst unglückliche Mittelsperson spiele. Er müsse Versprechungen machen und könne sie hinterher entweder gar nicht, oder nicht im vollen

Umfange erfüllen, sodaß selbst für jene, für welche er relativ das meiste gethan, früher oder später der Zeitpunkt komme, wo sie sich in voller Unzufriedenheit von ihm lossagen: Er werde von dem ihm unterstellten Personale zum Anwalt, zum Fürsprecher bei Gehaltsfragen, bei Urlaubsbewilligungen und dergleichen gegenüber dem Hofkammerpräsidenten angerufen und dürfe es doch, dankbar für die ihm gewordene Beförderung, vor allem mit diesem selbst nicht verderben, müsse im Gegentheil trachten, auf dessen Intentionen einzugehen und in seinen Augen als ein überaus sparsamer, haushälterischer Mann, als ein musterhaft zahlen- und rechenkundiger Intendant zu erscheinen. Vermöge seines friedliebenden Naturells möchte es Feodor Wehl jedermann recht machen, und doch fehlt ihm dazu häufig die Kompetenz, wodurch in wichtigen Fällen die Intendanz zu einer Scheinintendanz verblaßt und schließlich an dem Intendanten, selbst bei seinen wohlwollendsten Absichten, manches Odium hängen bleibt, für das er nicht verantwortlich ist.

Es gab gewiß manchen Punkt, wo, wie Sie gesehen haben, meine künstlerische Ueberzeugung mich scharf und entschieden von Wehl trennte. Nichtsdestoweniger stehe ich nicht an, zu sagen, daß vielleicht die Verhältnisse unseres Theaters doch in Einigem erfreulichere wären, wenn der Intendant, wie früher, den Vortrag beim Könige und die volle Verantwortlichkeit seiner Stellung hätte. Jetzt ist es ein öffentliches Geheimniß, daß mit Seiner Majestät selbst Personen aus seiner allernächsten Umgebung kein Wort über die Hofbühne zu wechseln wagen, daß die alleinige Vertretung dieser Kunstanstalt an allerhöchster Stelle durch einen Hofbeamten geschieht, dem die Kunst als solche fernliegt, während nach einer weitverbreiteten Ansicht der für das Gedeihen des Institutes so bedeutungsvolle Strahl des königlichen Interesses diesem leicht wieder zuzuwenden wäre.

Nach Wehls Beförderung zum Intendanten wurde die seit den Zeiten von Moritz nicht wieder besetzte Stelle eines Oberregisseurs an Karl v. Jendersky übertragen und dieser zur technischen Reorganisation der K. Hofbühne berufen. Die Sache verwickelte sich nun noch mehr. Aus der Zweiheit der Theaterleitung wurde nun eine Dreiheit, denn Jendersky als eigentlicher Bühnenpraktikus und gewiegter Routinier verstand es gar bald, in vielen Dingen die Fäden in seine Hand zu bekommen und

einen solchen Anlauf zu nehmen, daß eine Zeit kam, wo es schien, daß die Intendanz Wehl ersetzt werden sollte durch eine Intendanz Jendersky.

---

26.

Wollen wir den historischen Faden weiter verfolgen, so haben wir zunächst auf dem Gebiete des Schauspiels — die Oper werde ich auch in diesem Jahrzehnt getrennt behandeln — noch zweier bedeutender Gastspiele aus dem Jahre 1873 zu gedenken. Im Januar kam Friedrich Haase, spielte seinen Thorane, Harleigh, den alten Klingsberg und Narciß, sowie seine bekannten, mit unvergleichlicher Liebe und Sorgfalt ausgearbeiteten Kabinetsstücke: den Chevalier von Rocheferrier in Eine Parthie Piquet und Arthur von Marsan in Man sucht einen Erzieher.* Die feine, pikante und geistreiche Art seines Charakterisirens, die hohe Noblesse und Anmuth seiner Darstellung, seine überraschende Naturwahrheit und sein scharfes Anspannen des Effekts verschafften ihm eine zündende, sensationelle Wirkung. Der Eindruck, den er in den Lustspielen hervorrief, blieb aber noch tiefer und nachhaltiger, als in den Rollen der hohen Tragödie. Man nehme die französischen Stücke hinweg und man unterbindet damit gleichzeitig einem Talente wie Haase eine Lebensader seiner feinen Darstellungskunst.

Friederike Bognàr eröffnete am 1. Dezember ihr Gastspiel als Judith und imponirte durch schöne Mittel, bedeutende Intentionen und innere Wärme, bei Vielen aber fast noch mehr durch die ausgesuchte Pracht ihrer Gewänder. Ihre weiteren Rollen waren die Hero in Des Meeres und der Liebe Wellen, Esther, Yelva, Phädra und Adrienne Lecouvreur, die letztere ihr zuliebe einstudirt. Ein gewisser zu breiter, manierirter, falsch pathetischer Vortrag beeinträchtigte den vollen Eindruck ihrer Leistungen auf dem heroischen Gebiete und stellte sie nicht denen gleich, die sie einst an der Wiener Hofburg als seelenvolle sentimentale Liebhaberin geboten hatte.

---

* Als er im Mai 1877 wiederkehrte, gab er noch den Heinrich in Lorbeerbaum und Bettelstab, Bonjour in Die Wiener in Paris, Marquis von Seiglière, Siegel im Vetter und Richard III.

Mit dem Beginn der Saison 1874—1875 wurde auch regelmäßig an den Samstagen, jetzt also an allen Tagen der Woche, gespielt; die Ferien waren statt vom 1. Juli bis 1. September auf Mitte Juni bis Mitte August verlegt worden. Das Schauspiel-Repertoire zeigt in den dritthalb Jahren seit Wehls Eintritt, einschließlich der Intendanz Häcker, neben zahlreichen Einstudirungen von Raupach, Töpfer, Deinhardstein u. A. und einer Reihe von Stücken, die einer untergegangenen Geschmacksrichtung angehörten, Wehls hauptsächlichste Thätigkeit auf die uns schon bekannten „eigenen Bearbeitungen" klassischer Dramen gerichtet, welch letztere zum größten Theile schon früher auf dem Repertoire standen, die aber jetzt, wie wir gesehen haben, „zeitgemäße" Umgestaltung und Neubelebung erhalten sollten. Indem wir uns den eigentlichen Novitäten dieser Jahre zuwenden, anerkennen wir zuvörderst, daß Wehl wenigstens den Versuch machte, einige der Bühne bis dahin verloren gegebene Buchdramen, wie Uhlands Otto der Bayer (Sie erinnern sich, daß das gleichnamige, früher auf der Hofbühne gegebene Stück von Heyse stammte), in der Heimat des Dichters für die Darstellung zu gewinnen. Das Stück zeigte aber so wenig scenisches Leben, als das kleine stimmungsvolle dramatische Gedicht: Normännischer Brauch von demselben Verfasser.

Kein größeres Glück krönte Wehls Versuche, dem Shakespeare-Repertoire Die Komödie der Irrungen, den Sturm und Das Wintermärchen neu einzuverleiben. Von Lessing erschien Miß Sarah Sampson, die Abtragung einer alten Ehrenschuld an den Poeten, von Goethe das idyllische Singspiel Jery und Bätely. Das laute Geheimniß, nach Calderons und Gozzis Idee von Th. Gaßmann, eine reizende Komödie, wurde nur allzubald wieder der Vergessenheit überliefert; Gozzis von Schiller übersetzte Turandot (mit Frau Wahlmann) erlebt auch nur höchst selten eine Wiederauferstehung. Racines Phädra (gleichfalls in der Schillerschen Uebersetzung) war in sehr langer Zeit nicht gewesen — nur die Stubenrauch hatte früher in Stuttgart die Rolle gespielt — sie kam jetzt gewissermaßen als neu zurück. Es ist bei Wehl deutlich zu verfolgen, wie in ganzen Zeitabschnitten die Bevorzugung irgend eines Faches die Zusammenstellung des Repertoires und die Wahl der Novitäten bedingt. Damals war es (außer Junkermann, den wir anfangs mit zahlreichen Novi-

täten bedacht finden) die Heroine Wahlmann, auf welche er das Repertoire stützte; später wurden es die Heldenliebhaber (Stritt und sein Nachfolger Herzfeld), zuletzt der Charakterspieler (Max Löwenfeld). Dagegen treten dann die Repräsentanten der übrigen Fächer, so sehr sie ihrer Individualität nach gleichfalls für gewisse Zweige des Repertoires und zu dessen Bereicherung ausgenützt werden könnten, vollständig in den Hintergrund, als wären sie überhaupt nicht vorhanden.

Sehr groß blieb für den artistischen Direktor der Kreis jener Stücke, die an andern deutschen Theatern längst das Bürgerrecht genossen, in Stuttgart aber aus irgend einem Grunde noch unbekannt waren. Von Grillparzer erschien aus der Trilogie Das goldene Vlies, Die Medea, jene einst durch Sophie Schröder so musterhaft verkörperte Rolle, von welcher jetzt Frau Wahlmann Besitz ergriff, um sie dauernd dem Repertoire zu erhalten; ferner Des Meeres und der Liebe Wellen, ein ächt Grillparzersches Stück voll Zartheit, Innigkeit und Adel in der Form. Zuletzt tauchte auch durch die Bognär noch flüchtig das Esther-Fragment auf. Von sonstigen österreichischen Dichtern war Bauernfeld neu mit Aus der Gesellschaft, Halm mit Wildfeuer, Mosenthal mit Isabella Orsini vertreten, sämmtliche Stücke mit Beifall aufgenommen, das erstere noch heute häufig wiederkehrend. Gottschalls Pitt und Fox, dieses anregende und geistvolle Lustspiel, fand leider eine verfehlte und ungenügende Darstellung, gefiel aber trotzdem. Von Wilbrandt kam und verschwand bald wieder Der Graf von Hammerstein, während Jugendliebe seinen Platz noch im Repertoire der neuesten Zeit behauptet. Spielhagens Hans und Grete erzielte, wie überall, nur geringe Wirkung. Die historischen Stücke Max Emanuels Brautfahrt von Köberle, Heinrich des Ersten Söhne von Louise Pichler, König Erich XIV. von Koberstein und Childerich von J. Meyer von Waldeck boten mannigfaches Interesse, während Schülerarbeiten wie Maria Stuart in Schottland von dem österreichischen Kavallerieoffizier Wilhelm v. Wartenegg, Des Pastors Sohn von Adolf Calmberg 2c. die Geduld des Publikums auf eine harte Probe stellten.

Bei Lindaus Maria und Magdalena (5. Nov. 1873) gebührt die Priorität der Aufführung dem Berger Sommertheater (4. Mai), das damals überhaupt mit manchen Novitäten dem schwerfällig nachhinkenden königlichen Institute ein Schnippchen schlug und

unter Baron Karl v. Stengels artistischer Leitung auf treffliche Einübung und Rundung der Vorstellungen viel Fleiß und Geschick verwandte. Görners Geadelter Kaufmann hat, wie das vorgenannte wirkungsvolle Drama von Lindau, bis heute kräftige Lebensdauer sich bewahrt, nicht minder die neuen Acquisitionen vom guten alten Benedix: Die zärtlichen Verwandten, Die relegirten Studenten und Der lange Israel. Schon aber erscheint — am 22. September 1873 — (gleichzeitig mit Goethes Jery und Bätely gegeben) ein Stück jenes Autors, der, an Fruchtbarkeit den älteren Kollegen noch überbietend, demselben in jähem Anlauf den Rang abgewinnen und durch seine kecke Realistik und packende Situationskomik vor allen andern als „Kassendichter" Mode werden sollte: G. v. Moser, dessen Stiftungsfest die Lacher sofort für sich einnahm. Einen Erfolg auf gleicher Grundlage errang Schweitzers Epidemisch.

Von kleineren Stücken wären Hugo Müllers Adelaide, Gutzkows Dschingis-Khan, Feldmanns Der letzte Oktober, Putlitzens Gut gibt Muth, Görners Ein glücklicher Familienvater, Lindners Eine Prise gefällig?, Youngs Der Ehemann auf Probe, Wintterlins Geisterbanner, Fiedlers Goethe als Rekrut zu nennen, und daneben eine erkleckliche Anzahl von Possen und Singspielen, als da sind: Die verfolgte Unschuld, Der Hansi weint, die Hanni lacht, Knecht Ruprecht, Pechschulze, Einer von unsre Leut, Unruhige Zeiten u. s. w. Der aus dieser Zeit stammende Onkel Bräsig ist durch Junkermanns Darstellung, wie schon erwähnt, ein beliebtes Repertoirestück geblieben.

Da fortan an allen Wochentagen gespielt wurde und die neueren Bühnendichtungen in Stuttgart bisher erst erschienen, wenn sie anderwärts schon wieder veraltet waren, so mußten diese Anstrengungen nun verdoppelt und verdreifacht werden, und dazu suchte auch Jendersky in seiner Weise kräftig beizutragen. Ja, in der Saison 1875—1876, als Wehl gezwungen war, gesundheitshalber den Winter in Davos zuzubringen, und den Oberregisseur als Stellvertreter zurückließ, entfaltete der letztere eine fieberhafte Thätigkeit auf diesem Gebiete und brachte im Verlaufe dieser Saison allein von Moser drei neue Stücke: Der Veilchenfresser, Der Elephant und Der Registrator auf Reisen (gemeinschaftliche Arbeit mit L'Arronge), ferner von Alexander Rost den Ungläubigen Thomas, von A. P. Die Frau im Hause,

von Wichert Biegen oder Brechen, von Blumenthal Die Philosophie des Unbewußten, von Wehl Ein modernes Verhängniß, von Björnstjerne Björnson Ein Fallissement und Görners Auf Rosen. Ein Haupttreffer unter allen fiel auf das Drama des norwegischen Dichters, welches gleichwohl, ohne ersichtlichen Grund, dem Repertoire heute fast verloren ist, während Mosers Veilchenfresser und reisender Registrator im Vordergrunde stehen.

Jenderskys Vertrag lautete auf fünf Jahre. Wir fassen gleichwohl die Novitäten bis in die neueste Zeit zusammen, und zwar dies Mal nach den Saisons, nicht nach den Autoren abgetheilt, wobei zunächst das Theaterjahr 1874—1875 nachzutragen ist. Am 23. September kamen Laubes Böse Zungen; die von Gall aus dem Französischen übertragene Komödie, der das Vorrecht dieses Titels gebührt, gerieth in Vergessenheit. Bald folgte von L'Arronge Mein Leopold, in welchem Stücke zum ersten Mal die Richtung dieses Autors sich voll ausprägte. Alle seine neueren Arbeiten, sämmtlich durch meisterhafte Mache und kluge Berechnung auf die scenische Wirkung ausgezeichnet, verriethen mehr und mehr dasselbe Recept: der Stoff aus dem Alltagsleben der Gegenwart gegriffen, Volkstypen aus der Werkstatt, mit dem Glück oder Unglück der modernen Kultur behaftet, in eine starke Dosis ächt deutscher Philisterhaftigkeit eine nicht minder starke Gabe ächt deutscher Sentimentalität gemischt, moralisirender Anhauch, bürgerlich solide Grundlage zu dem Ganzen — da haben wir das Recept, das freilich einer so geschickten und glücklichen Hand bedarf, um dem großen Publikum so mundgerechte Hausmannskost zu liefern. Von Benedix erschien Aschenbrödel, von Moser Ultimo, von Hebbel (für dessen Wittwe Jendersky sich speciell zu bemühen übernommen hatte) Judith, Maria Magdalena und die Makkabäer, von Werther, dem Intendanten in Mannheim, Mazarin, von Wichert Ein Schritt vom Wege (ein beliebtes Repertoirestück bis heute), von Holtei Shakespeare in der Heimat. Ein Versuch Jenderskys, das Berg-Kalisch'sche Volksstück: Berlin wie es weint und lacht auf Stuttgarter Verhältnisse zu übertragen und das Leben der Weltstadt in so engen Rahmen zu lokalisiren, erlebte ein klägliches Fiasko, weil die greifbare Nähe und Deutlichkeit der Dinge bei solchen Umschreibungen dem Gemälde die Tiefe des Hintergrundes

raubt. Beispielsweise mußte da ein junges Mädchen sich des Nachts in den obern Anlagensee stürzen, was überhaupt noch nie vorgekommen ist und schon deßhalb, trotz der beabsichtigten Tragik der Situation, komisch wirken mußte, weil jeder Residenzler weiß, der See sei des Nachts durch Gittersteg und Wachtposten wohlverwahrt und abgeschlossen. So wollte die auf märkischem Sand so üppig gediehene Pflanze auf dem zähen schwäbischen Boden nicht aufgehen, was freilich Jendersky nicht von wiederholten, kaum günstiger verlaufenden Akklimatisationsversuchen in kleinerem Maßstabe zurückhielt.

In der Saison 1876—1877 wurde der Reigen der Novitäten „klassisch" eröffnet und man gab am 12. September die Antigone von Sophokles mit der Musik von Mendelssohn. Benedix' Weibererziehung verrieth nicht die frühere Zugkraft dieser Stücke, auch Ein vorsichtiger Mann, aus dem Kompagniegeschäft von Moser und Jakobsohn (wir sehen den Görlitzer Dichter der Reihe nach mit L'Arronge, Jakobsohn und später Franz v. Schönthan associrt) hervorgegangen, erfreuten sich nur kurzen Daseins; eine weitere, etwas dauerhaftere Arbeit jener Firma: Drei Monate nach dato folgte nach kurzer Pause. Am 17. November wurde sodann die deutsche Bearbeitung des in Sardous Fernande behandelten Stoffes, die schon früher erwähnte Marquise von Pommeraye, feierlich zu Grabe getragen. Für Freydanks Deutsche Herzen, im Dezember aufgeführt, wollten die Zuschauerherzen sich so wenig erwärmen, wie für die Wehlsche Bearbeitung von Shakespeares Antonius und Kleopatra (2. Februar 1877). Der Schwank von Julius Rosen: O diese Männer! belustigte; Die Schauspielerin von Drury Lane aber zählte zu den Stücken, deren behutsamer Autor, um vor den Verwünschungen gereizter Abonnenten sich zu schützen, in wohlthätiges Dunkel sich hüllte. Marius in Minturnä von Marbach, Rose und Distel von Hermann Schmidt giengen so ziemlich spurlos vorüber, während Kleinigkeiten, wie des gewandten und witzigen Ernst Eckteins Besuch im Karzer und des Schauspielers Ludwig Kaser Zwei Seelen und eine Miethe, einer freundlichen Aufnahme begegneten.

Im September 1877 wurde das neue Theaterjahr mit dem Hypochonder von Moser eröffnet, ein Stück, das zu genießen ich mir — wenn Sie dieses persönliche Entrefilet gestatten —

versagen mußte, weil ich, über ein halbes Jahr von Stuttgart abwesend, den damaligen Vorgängen der Hofbühne überhaupt fernstand. Der Hypochonder erlebte viele gutbesuchte Reprisen, einen Kassenerfolg, mit dem das bald darauf gegebene Rosensche Lustspiel Ein Teufel nicht Schritt hielt. Als eine gute Dichtung des liebenswürdigen, in bescheidener Stille fleißig fortarbeitenden G. zu Putlitz bewährte sich Don Juan d'Austria, und nicht minder fesselte von seiner Kollegin in Freiburg, Wilhelmine v. Hillern, die Komödie: Die Augen der Liebe. Einen Griff in die alte Zeit that Wehl mit Ifflands Spielern, Raupachs Müller und sein Kind und Gebrüder Foster, deren bestaubte Rollen aus dem Archive auf kurze Frist wieder ans Tageslicht wanderten. Daß Jenderskys Reuter-Bearbeitung: Ut de Franzosentid (12. November) schnell den Weg des Fleisches gieng, ist bereits erwähnt worden. Mit Arabella Stuart hatte am 4. Januar 1878 Gottschall nur wenig Glück. Hasemanns Töchter von L'Arronge, auf schwäbische Verhältnisse angepaßt, hatten nicht die ausgiebige Wirkung wie Mein Leopold, während Die Maler von Wilbrandt entschieden durchschlugen. In Berthold Auerbachs kleinen dramatischen Stücken: Das erlösende Wort, Riegel vor, Eine seltene Frau, machte man interessante, dankenswerthe Bekanntschaften; auch Heines junge Leiden von A. Mels und ähnliches ließ man sich gerne gefallen.

Ein neues und anmuthiges Talent that zu Beginn der Saison 1878—1879 sich kund: Doczi mit Der Kuß. Mitunter etwas gewagt in Wort und Situation, fesselte die reizende Komödie doch durch die Geistesblitze, die darin aufflackern, und durch Frische und Originalität. In den Stützen der Gesellschaft bewies Ibsen gute Intentionen und ein nicht unbeträchtliches Geschick, Gestalten und Zustände aus dem sozialen Leben der Gegenwart mit keckem Griffel zu zeichnen, lag aber noch in schwerem Kampfe mit der Form, in deren Oekonomie und Rundung er nicht glücklich war. Karl XII. auf der Heimkehr von Töpfer wurde neu einstudirt. Von Lindau kam am 23. Oktober Johannestrieb, eines der modernen beliebten Ateliersstücke, interessant wieder durch seinen glänzenden Dialog, sowie die frappante Lebenswahrheit und typische Schärfe in der Charakterzeichnung. Durchs Ohr von Jordan, das aufs neue entdeckte, im breiten Wohllaut schöngebauter Verse dahinfließende Gedicht, das ohne Souffleur zu

spielen, unsere jungen Schauspieler sich zu einem Privatvergnügen machten, hielt sich wieder einige Zeit auf dem Repertoire; dagegen sollte Albert Lindners Pariser Bluthochzeit, ein Drama voll Wirkung und Leben, das auf der Hofbühne auch gut gespielt wurde, bald verdrängt werden, weil nicht nur von Seiten der Ultramontanen Umtriebe gegen die Aufführung geschahen, sondern auch vom königlichen Hofe aus ein Wink gegen das Stück, welches die konfessionellen Leidenschaften aufzuregen im Stande sei, erfolgt sein sollte.

Von Heyse erschien ein längst auf anderen Bühnen wieder vergessenes, im ersten Akte ganz brillantes, im weiteren Verlauf erheblich sich abschwächendes Schauspiel: Ehre um Ehre; auch wurde seine Elisabeth Charlotte neu einstudirt. Am 18. Januar 1879 stellte sodann erstmals jener Dr. Klaus von L'Arronge sich vor, der als ein Kassen-Arzt von erster Güte auf die brennenden Wunden eines hochangeschwollenen „Defizits" die kühlendsten Pflaster zu streichen sich angelegen sein ließ. Kein anderes Stück in langen Jahren kann mit ähnlichen Kassenerträgnissen sich messen, kein anderes erzielte selbst nach duzendmaligen Wiederholungen so volle Häuser, während sonst ganz ansprechende Novitäten, wie Die Schauspieler des Kaisers von Karl Wartenburg und Verlorene Ehre von Bohrmann-Riegen, schon bei den nächsten Reprisen jene Oede im Zuschauerraume zeigten, welche Haase in einem seiner treffenden Kunstausdrücke ein „verletzend leeres Haus" nennt.

Gutzkows Ottfried gieng am 17. März über die Bretter. Auch hier fesselte der ungemein lebendig und stimmungsvoll sich exponirende erste Aufzug, während in den folgenden die dramatische Entwickelung gezwungen und in mannigfachem Sinne unersprießlich ist. Von einem wohligen, angenehmen Lustspiel-Elemente fühlte man sich durch Michel Klapps Rosenkranz und Güldenstern getragen, das bei Beginn der Saison 1879 bis 1880 als erste Novität vom Stapel lief.

Löwenfeld spielte in Dr. Klaus die Titelrolle und hat es hauptsächlich diesem Erfolge zu verdanken, daß er in der Gunst des Publikums und der Intendanz sich rasch festsetzte und dadurch eine Zeit lang einen überwiegenden Einfluß auf das Repertoire gewann. Nicht immer war er glücklich in der Auswahl der von ihm ambirten Stücke, und bei einem eigentlichen Löwenfeld-Abend

(29. August) hatte man unter den drei Kleinigkeiten: Dreizehn zu Tische, Im Charakter und Moritz Schnörche die Wahl, welchem man in Bezug auf die Inferiorität den Preis zuerkennen wollte. Den Vermittler von Rudolf Gottschall half Löwenfeld einführen, ohne indeß zu vermögen, ihn lange zu tragen. Die Novitäten drängten sich in diesem Theaterjahre derart, daß sie sich wechselseitig im Wege standen. Im Gegensatz zu früher machte sich jetzt eine Hast und Ueberstürzung in Vorführung derselben bemerkbar; man fiel von dem einen Extrem ins andere. Erst in der neuesten Saison wurde darin ein richtiger Mittelweg gefunden.

Raupachs Royalisten, Ifflands Jäger und Der Oheim von Prinzessin Amalie von Sachsen gehörten zu den Neueinstudirungen. Rolf Berndt von G. zu Putlitz entrollte ein interessantes modernes Gesellschaftsbild, und in Hugo Bürgers Frau ohne Geist erkannte man die Spuren eines frischen Talentes, das aber, noch tief in der Anfängerschaft stehend, den überwuchernden, schwer auf die Handlung des Stückes drückenden Ballast nicht abzuwerfen vermocht hatte. Eine weitere jugendliche Kraft für die Bühne lernten wir in Franz v. Schönthan kennen, dessen drolliger Schwank Sodom und Gomorrah, obschon in vielen Motiven recht geschraubt und unwahrscheinlich, doch so viel urwüchsige Lustigkeit enthielt, daß er ungewöhnlich ergötzte. Die Büste von F Zell reüssirte von den kleineren Stücken. Am 16. Januar 1880 hielten Die wohlthätigen Frauen von L'Arronge ihren Einzug; doch wurde in einer Stadt, die sehr viel in Wohlthätigkeit leistet, mit einer gewissen Bitterkeit die herbe Persiflage empfunden, die in diesem neuen Werke des beliebten Verfassers sich kundthat. Der stechend satyrische Zug an ihm war ungewohnt, ein scharfer Gährungstropfen in dem sonst so harmlosen und milden Gemisch seiner dramatischen Erzeugnisse. Für die Fastenzeit entstieg eine uralte Parodie auf das Ritterthum, Castellis Roderich und Kunigunde, der Modergruft und sank ebenso schnell wieder hinab in dieselbe. Dem Gastspiele der Frau Wilbrandt-Baudius im März verdankten wir die Aufführung des von ihrem Gatten für sie geschriebenen Schauspiels Auf den Brettern, welches durch ihre eigenartige, geistvolle und warme Interpretation ein besonderes Interesse erhielt und in der Folge versuchsweise mit Marie Saldern wiedererschien.

Ein Lustspiel von Albrecht Herzfeld, Unwiderstehlich betitelt, gab Anlaß zu einer Kontroverse, ob man es hier mit einem Original oder einem an dem amerikanischen Dichter Dion Boucicault und dessen Stück: London Assurance begangenen Plagiate zu thun habe. Herzfeld suchte in seiner Arbeit gewisse neuere Forschungen der Naturwissenschaften in pikanter Weise zu verwerthen, doch wuchs dies nicht naturgemäß aus dem inneren Organismus des Lustspiels heraus, sondern war ihm mehr äußerlich angeklebt, wie denn auch dem Ganzen Tiefe und Bedeutung fehlte. Verkehrte man hier unter etwas kretinhaften Leuten der sogenannten guten Gesellschaft, so versetzte uns Wartenegg's Ein Blick in die Welt unter ein vornehmes Gesindel, das von geistigen und seelischen Interessen weder berührt noch bewegt, in einseitigem Materialismus so tief versunken steckte, daß man trostlos wie in ein Chaos blickte. Und wie frivol das Ding war, viel frivoler als das verrufenste Halbweltsstück des jüngeren Dumas! Dergleichen Sitten- und Gesellschaftsbilder sollten wenigstens mit einem Tropfen demokratischen Oeles getränkt sein und durch irgend einen Helden oder eine Heldin, in denen gesünderes Blut rollt, die Ideen einer besseren Weltanschauung, welche über die alte verrottete siegen muß, zum Ausdruck bringen. Dazu gehört aber ein Talent von mächtigerem Schwunge, als W. v. Wartenegg es besitzt.

Ein ehrlicher Makler von Treptow erlebte gleichfalls ein vollständiges Fiasko. Dagegen ließ sich Hanne Nüte in P. Dimiters Bearbeitung mit Musik von Max Seifriz ausnehmend günstig an. Als weiteres zugkräftiges neues Stück bewährte sich außer Geibels schon erwähnter Brunhild sodann Krieg im Frieden von Moser und Schönthan. Die Militärdramen scheinen mehr und mehr sich die Bühne zu erobern. Ueber Wilbrandts Tochter des Herrn Fabricius waren und blieben die Ansichten schroff getheilt. Die einen wollten darin einen neuen großen Beweis von der gestaltenden Kraft des Dichters erblicken, die andern lehnten es entschieden und fast indignirt ab, in dieser beklemmenden und beängstigenden Zuchthaus-Atmosphäre zu athmen. Da sind ja dramatische Daumschrauben angesetzt, wie bei weitem nicht so schlimm schon Charlotte Birch-Pfeiffer sie anzuwenden liebte; diesen antiquirten Folterwerkzeugen der Rührung glaubte man entwachsen zu sein.

Die Neubelebung von Grillparzers fast verschollener Ahnfrau wollte keinem romantisch gläubigen Publikum mehr begegnen. Es verlohnte kaum der Mühe, sie aus ihrem Geisterreiche zu citiren, denn die Ausstattung, besonders des letzten Aktes mit dem grausigen Katafalk, war keineswegs der Meininger würdig. Von Görner wurde Eine kleine Erzählung ohne Namen neu einstudirt und beifällig aufgenommen, während der Einakter Ave-Läuten von K. Th. Schultz, eine Wildschütz-Episode aus den Bayerischen Bergen, sogleich wieder zu sanfter Ruhe eingeläutet wurde. Der Bibliothekar von Moser, Verschämte Arbeit von Lindau, Haus Lonei von L'Arronge, Der Freund des Fürsten von Wichert, Die Märchentante von O. F. Gensichen vollendeten den Kranz von Novitäten, der in neuester Saison neben Disteln und Dornen manche frischblühende Blume aufwies.

Es erübrigt noch, einige Worte über jene Mitglieder des Schauspiels zu sagen, die für längere Zeit an dem Institute Fuß faßten und nicht blos als Eintagsfliegen vorüberschwärmten. Für Rosa Frauenthal-Keller kam zunächst Frl. Nollet, sodann im April 1874 Auguste Setti, welche als Heldenliebhaberin manche Vorzüge, aber keinen recht natürlichen Ton besaß und durch Affektation sich viel verdarb. Die Liebhaberinnen Griebe, Martini, Basté, Majchka, Schmidt, Rossi und Carlson verweilten nicht lange; ein Gleiches gilt von den jugendlichen Liebhabern Pachert, Krüger, Saar und Lortzing (einem Sohne des Komponisten) und dem Komiker Fichte. Im August 1874 kam Hermann Willführ für zweites Charakterfach und wußte sich besonders in Rollen wie der Rath Fischer in Laubes Böse Zungen als tüchtige Kraft zu akkreditiren. Ludwig Kaser aus Graz gastirte im Juni 1875, nachdem er aus Liebe zum Theater die Juristen-Karriere verlassen hatte. Er hatte anfangs das für ihn halsbrecherische Fach von jugendlichen Liebhabern zu spielen, gieng aber bald in das ihm besser liegende der Naturburschen und komischen Chargen über. Er besitzt eine gewisse Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit der Darstellung, eine gewinnende Glätte, Munterkeit und feinen Humor. Wo es auf ausgeführtere Charakteristik, auf tiefer einschneidende Gestaltung und kräftigere Farbe ankommt, geht ihm leicht der Athem aus. Im August 1876 kam von Leipzig zum Gastspiele Hermann Trotz, der als Prinz Leopold in Anna Lise sich einführte und

besonders für das Konversationsstück eine sehr angenehme Begabung verrieth. Wärme, Frische, Lebhaftigkeit sind vorhanden; für tragische Liebhaber ersten Faches fehlt die volle dramatische Kraft. Im September 1876 trat in den uralten, eigens dafür patentirten Rollen: Marianne in den Geschwistern, Hedwig in Sie hat ihr Herz entdeckt und Agnes in Gänschen von Buchenau Jenny Engelhardt aus Dresden als muntere Liebhaberin für zweite Rollen neben Philippine Brand in die Sehlinie. Sie war noch totale Anfängerin, doch sahen wir sie im Laufe der Jahre eine erfreuliche Entwickelung nehmen und insbesondere einen geschraubt widerwärtigen Ton, den sie früher, wo etwas Sprödigkeit verlangt wurde, gegen Freiers- und andere Leute anschlug, ablegen. Bis in die neueste Zeit war sie an der Hofbühne eine Hauptzierde des eben nicht zu reich garnirten jugendlichen Mädchenflors. An ihrer Stelle fand Jenny Lorm vom Wiener Stadttheater Anstellung, eine junge Schauspielerin von mehr Routine, turbulentem Temperament und kluger Berechnung, als von naiver Begabung. Ein sehr befähigter Schüler Jenderskys, Albert Bozenhard, ein Stuttgarter Kind, betrat im März 1877 als Schüler im Faust erstmals die Bretter und wurde als Eleve für einige Jahre angestellt, ohne daß ihm ein größerer Spielraum gewährt wurde. Diesen fand er erst am deutschen Hoftheater zu Petersburg. Der nach der Ermordung des Zaren erfolgte sechsmonatliche Theaterschluß gab ihm Gelegenheit, in die Heimat zurückzukehren und sich dort als „schneidiger" Lieutenant in Krieg im Frieden wieder vorzustellen. Er hatte beträchtliche Fortschritte gemacht und erfreute durch die Natürlichkeit und Ungezwungenheit seiner Darstellung.

Ein zweiter jugendlicher Liebhaber wurde seit Juli 1877 in Dagobert Neuffer angestellt, dessen Begabung — wie er besonders als Karl IX. in der Pariser Bluthochzeit bewies — entschieden mehr nach dem Charakterfache sich hinneigte, da er mehr über geistige Schärfe, als über das ächte und freie Liebhaber-Element verfügt. Mit Ende dieser Saison scheidet er aus, und ein Nachfolger ist für ihn in Konrad Kauffmann von den Meiningern berufen. Für Albert Stritt einen Ersatz zu finden, war zu Anfang des Jahres 1877 ein schwieriges Geschäft, und es etablirte sich eines jener gefürchteten Massengastspiele, bei dem der Reihe nach die Heldenspieler Cäsar Beck,

Rahn, Hitzigrath und Sprotte erschienen, bis der am 8. Mai als Veilchenfresser, Marquis Posa und Bolz gastirende Albrecht Herzfeld, damals vom Wiener Stadttheater kommend, die anderen Mitbewerber aus dem Felde schlug.

Auch ihm war es — wie bereits früher angedeutet — beschieden, dem Repertoire einen gewissen persönlichen Stempel aufzudrücken, indem eine Reihe von Stücken über die Bretter gieng, in denen der Schwerpunkt auf seiner Rolle lag und die offenbar nur ihm zuliebe vorbereitet wurden. Herzfeld ist mit natürlichen Mitteln reich ausgestattet, zum tragischen Helden aber weit weniger veranlagt, als für das Konversationsstück. Als Salonliebhaber und Bonvivant besitzt er ein ausgiebiges, durch und durch liebenswürdiges Talent. Stritt verfügte über eine bedeutende Vis comica, über einen gewissen derben rothbackigen Humor mit starkem Gepräge des Naturburschenthums; seinem Nachfolger ist die feinere, beweglichere, elegantere Begabung für das Lustspiel eigen. In tragische und heroische Rollen legte Stritt mehr innere Wahrheit und Wärme.

Gleichfalls aus dem Verbande des Laubeschen Theaters in Wien kam am 4. Februar 1878 Marie Saldern, die als Klärchen erstmals auftrat. Sie wurde als sentimentale Liebhaberin engagirt, während Auguste Setti jetzt Anstandsdamen spielte. Man mag sagen was man will, das Axiom wird man nicht umstoßen können, daß eine seelenvolle Liebhaberin zugleich das ganze Schauspiel einer Bühne beseelt. Seit Jahren sind wir darin auf schmale Kost gesetzt. Den Vertreterinnen dieses Faches, obschon talentirt, blieb jener lyrische Schmelz, jener unerklärbare, ich möchte sagen musikalische Zauber mehr oder minder versagt, der des Hörers Sinn wie ein Traum bestrickt. Marie Saldern war ein sehr schönes Mädchen; besonders in den mit ihrem dunklen Haar reizend kontrastirenden blauen Augen lag Seele und Leben — hätte sie doch nur mit diesen Augen zu reden gebraucht! Ihr Ton aber, der aus der Strackoschschen Schule die Härten nicht überwunden hatte, klang etwas manierirt, dumpf und monoton. Nach zweijährigem Engagement wollte sie nach Wiesbaden entflattern, und dort beim Gastspiele traf sie mit dem Blitz ihrer schönen Augen einen Kunstmäcen, Bankier und Hotelbesitzer mit Namen Zais, der das brave Mädchen bald darauf von der Bühne weg und zum Altare führte.

Eine Wiener Landsmännin, Kamilla Mondthal, welche am 13. April 1880 als Louise Miller debütirte, sollte in ihre Fußstapfen treten. Auch von ihr gilt in gewissem Sinne das Obengesagte; auch sie spricht durch vortheilhafte Erscheinung an, außerdem aber durch entschiedene, selbst dem höheren Ausdruck gewachsene dramatische Begabung. Diese letztere gravitirt indeß mehr nach der heroischen und herben Seite, und so dürften wir die sehr fleißige und bildungsfähige junge Schauspielerin dereinst wohl im Fache der Frau Wahlmann noch Triumphe feiern sehen.

Für Auguste Setti, die sich auf den Weg übers Weltmeer machte, traf im Spätjahr 1878 Irma Jelenska ein, eine junge Dame von guter Repräsentation, aber nicht frei von einer gewissen Einförmigkeit und Schwerfälligkeit des Tones. Im Mai 1878 eröffnete Max Löwenfeld sein Gastspiel in Sie ist wahnsinnig, Die Unglücklichen, Narziß, Ein höflicher Mann und Richard III. Er ist eine eigenartige Erscheinung, bei der wir etwas länger verweilen.

In Berlin als Bankier etablirt und durch mehrere glückliche Spekulationen in den Milliarden-Jahren bekannt geworden, verwandte er seine freie Zeit mit Leidenschaft fürs Theater, und da, wie uns so oft in diesen Blättern vors Auge sprang, der Nachahmungstrieb die elementarste Regung des erwachenden dramatischen Künstlers ist, gefiel er sich in den verschiedensten Kopien von Berliner und anderen Schauspielern, unter denen der scharf und originell sich abhebende Friedrich Haase ihn am nachhaltigsten fesselte. Er lauschte ihm denn auch in Rollen wie der Harleigh, Thorane, Chevalier von Rocheferrier die ganze Darstellung bis ins leiseste Fältchen mit einer Virtuosität und einer Treue ab, die dem Nichtkenner die Unterscheidung zwischen Original und Kopie schwer macht. Indem er es unternahm, in Privatkreisen, auf Liebhaber-Theatern Proben dieses seines Talentes abzulegen, überzeugte er sich von dessen bedeutender Wirkung und faßte wohl aus diesem Grunde mit den Entschluß, der selbstständigen Ausübung desselben sein Leben zu weihen. Er fand, was als eine Ausnahme von der Regel zu registriren bleibt, ein für seine künstlerische Vorschule beinahe glänzendes Engagement an der Hofbühne, das ihm neben verhälnißmäßig hoher Gage einen zweimonatlichen Urlaub (neben den zwei Monaten Theaterferien) sicherte, welch letzteren in Gastspielen aus-

zunützen natürlich sein lebhaftes Bestreben blieb. Mit Beginn der Saison 1878—1879 sollte er eintreten, doch verzögerte sich dies krankheitshalber bis zum 6. Dezember, wo er als Königslieutenant seinen Eintritt hielt. Wenige Wochen später folgte sein Dr. Klaus, von dessen glücklichem Einfluß auf die Gestaltung seiner Stellung schon die Rede war. Er spielte auch diese Rolle nach einem „berühmten Muster“, dies Mal vom Wallner-Theater, doch war die Wirkung eine bedeutende. Der günstige Eindruck hielt vor, ja bestärkte sich, so oft Löwenfeld in einer Charge, besonders der komischen Gattung, auftrat. Er packte seine Charakterrollen mit scharfem Messer an und gab ihnen ein festes Gepräge. Ob Original, ob Kopie, darnach wurde nicht viel gefragt; manche meinten mit vollem Recht, eine gute Kopie sei einem schlechten Original vorzuziehen. Das gilt ja so auch in der Malerei. Je mehr indessen Löwenfeld an die großen und ernsten Aufgaben des Dramas herantrat, bei denen es auf innere Durchbildung, auf eine weitere und freiere Auffassung und Ausgestaltung, auf eine größere Brustweite der Leidenschaft ankömmt, und in denen mit ehernem welterschütterndem Tritt das Schicksal einherschreitet, in der Tragödie hohen Styls, versiegte der Born seiner Kräfte. Durch Kalkül, Kombination, Geschick und Geschmeidigkeit suchte er da zu ersetzen, was aus dem freien Naturschatze ihm versagt blieb, und er arbeitete sich dabei eine äußerliche Manier heraus, welche zwar, auf den Brettereffekt klug berechnet und gespannt, bis zu einem gewissen Grade desselben meist gewiß war, aber jener Tiefe, Wahrheit und tragischen Gewalt entbehrte, die ein Richard III., Shylock, Lear haben müssen, um uns glaubhaft zu sein und uns — im aristotelischen Sinne — zur Theilnahme an ihrem Geschicke zu zwingen.

Von lebhaftem Ehrgeiz beseelt, außerdem in seiner Entwickelung keineswegs abgeschlossen, suchte er begreiflicherweise nach allen Seiten hin sein Rollengebiet zu erweitern und zu festigen, und sobald er dazu als einen sicheren Schlüssel die Stelle eines Regisseurs oder gar Oberregisseurs erkannt hatte, begann er, nach dieser zu ambiren. Die Hemmungen, auf welche er bei der Verwirklichung dieses Strebens stieß, stellten ihn vor die Entscheidung, mit Ende der laufenden Saison seinen Abschied zu nehmen.

Vergleichen wir am Schlusse dieses Gesammt-Exposés die Leistungsfähigkeit des Schauspiels mit früher, so tritt uns unverkennbar ein Rückgang gegen das vorangegangene Jahrzehnt entgegen. Daß wir im Stande sind, die Produktionen eines Moser, L'Arronge u. A. mit anständiger Wirkung zu geben, kann nicht entscheidend sein, weil jedes nur halbwegs gutgeleitete Mittelstadt-Theater das gleichfalls zuwege bringt. Aber die Pflege des höheren Dramas, die Hauptaufgabe eines Institutes von Kunstbedeutung, bleibt in den Vorführungen hinter gerechten Ansprüchen, die wir nach den aufgewendeten Mitteln stellen müssen, zurück. Freilich vollzieht sich ein Rückgang, wie wir ihn jetzt klar vor Augen sehen, bei einer ständigen Bühne nie auf einmal, vielmehr nach und nach, und zumeist dadurch, daß die von der obersten Leitung neu heranzuziehenden Kräfte nicht richtig gewählt, nicht vorher richtig geprüft, und später nicht richtig gelenkt werden, um dem Kunstkörper von Nutzen zu sein. Man kann leicht Schauspieler finden, die im Laufe der Zeit in diesem oder jenem Genre sich als brauchbar erweisen, die durch gute Rollen in dieser oder jener nicht klassischen Sphäre sich beim Publikum beliebt machen, die aber trotzdem nicht im Stande sind, dem Style des höheren Dramas, selbst in untergeordneten Rollen, irgend gerecht zu werden. Tritt im Laufe der Jahre zu dem einen dieser Mitglieder das andere, wird es durch eine tüchtige Regie nicht erzogen zu einem Gesammtstyle des Ensembles, so gelangt man schließlich auf dem Punkte an, auf dem wir jetzt stehen: wir haben ein für die gewöhnliche Durchschnittsgattung moderner Stücke ungefähr ausreichendes Personal; die stylvolle Darstellung von Lustspielen und Tragödien der höheren und höchsten Gattung ist mit ihm fast unmöglich. Und ein Zweites kömmt hinzu. Wem das richtige Auge für die Zusammenstellung des Personals mangelt, dem wird es auch fehlen für die specielle und individuelle Begabung der Künstler, also für das ganze, so unendlich wichtige Gebiet der Rollenbesetzung. Wir haben darin vieles erlebt; es ist ungerügt dahingegangen, aber nicht unbemerkt. Selbst die aufmerksamste Tageskritik ist nicht im Stande, alles derartige zu verfolgen und namhaft zu machen; außerdem soll sie sich ja überhaupt nur an das halten, was objektiv vor sie auf die Scene tritt. Alle die Vorgänge hinter den Coulissen, die das eigentliche Material für den Sittenschilderer abgeben, weil sie für die Charakterisirung gewisser

Kulturzustände und Zeitabschnitte oft wichtiger sind, als was auf den Brettern vorgeht, sie fallen außer den Bereich ihrer Betrachtung. Bei neuen Stücken — sie allein pflegt man zu besprechen, die alten nur bei Gelegenheit von Gastspielen — steht der Referent der Dichtung noch zu befangen gegenüber, sie selbst beschäftigt vollauf den kritischen Blick. Erst bei der zweiten Aufführung, wenn das Votum schon gefällt und gedruckt ist, gewahrt er durch das genauere Vertrautwerden mit dem Werke die oft unbegreiflichen Besetzungssünden. Da wird der eine gewaltsam in eine ihm fremde Sphäre hineingetrieben, der andere, welcher an des ersteren Stelle stehen sollte, geht inzwischen spazieren. Einige Fächer sind mehrfach, andere gar nicht, oder nicht durch die richtigen „Couleuren" besetzt. Unser Damenpersonal besteht aus einer Summe tüchtiger, ja ausgezeichneter Kräfte. Aber sind in ihm etwa die nothwendigen Schattirungen vertreten? — Ich sage, nein. Es fehlt uns eine feine Salondame und eine eigentlich poetische sentimentale Liebhaberin. Sehr oft finden wir die eine oder die andere dieser Begabungen bei einer Schauspielerin, die noch auf einem weiteren Gebiete wirkungsvoll eintreten kann; oft auch sind sie in einer vereinigt. Frau Wahlmann spielt die ersten Salondamen, Kamilla Mondthal auch jene Liebhaberinnen (Louise Miller, Beatrice ꝛc.), welche die größte Innigkeit des Tones verlangen. Bei beiden wurde schon angedeutet, wo die unübersteigbaren Grenzen ihres Talentes liegen.

Mit dem Männerpersonale sieht es im ganzen viel schwächer aus und doch bedarf gerade dieses ausreichender Kräfte; die meisten großen klassischen Stücke verlangen sechs bis acht tüchtige Vertreter von Männer-Rollen, während zwei Damen genügen. Neben den einzelnen vortrefflichen Schauspielern, die wir besitzen, befinden sich leider viele, denen bedeutende Aufgaben anvertraut werden müssen, die aber nur in zweiter oder dritter Linie im höheren Drama zu stehen verdienten; oft auch bleiben, trotz dieses Mangels, die tüchtigeren Kräfte in wichtigen Rollen, denen sie augenscheinlich gewachsen wären, unbeschäftigt, und die geringeren werden zum Schaden der Aufführung berufen, für sie einzutreten.

Da ich ausdrücklich wiederhole, daß es mir nie in den Sinn kam, der Leitung den guten Willen abzusprechen, und da ich mithin voraussetze, daß keine Parteilichkeit ihre Maßnahmen bestimmt, so bleibt als die Ursache des Rückganges unseres Schau-

spiels die mangelnde Befähigung übrig, dasselbe künstlerisch zu leiten, zu erziehen und gedeihlich zu entwickeln.

Es sei noch bemerkt, daß für den Väterspieler Schmitt, der nach Königsberg abgieng, Eduard Frey angestellt wurde. Hermann Pauli blieb in einem seit Gerstels Tod noch erweiterten Kreise dem Schauspiele als kräftige Stütze erhalten, ebenso Wilhelm Rosner, während Frau Wentzel, längst in das Fach der Mütter übergetreten, auch hier in ihrem Genre durch Vornehmheit, Feinheit und Wärme der Darstellung glänzt. Frau Fricker bewährt sich in älteren Rollen, die etwas mehr Mark und Nachdruck verlangen, gleichfalls als eine ausgezeichnete Kraft aus der früheren Zeit. Das merkwürdigste Phänomen an der Hofbühne tritt uns aber in der Veteranin Louise Schmidt entgegen. Fast seit dem Beginn dieses Jahrhunderts der Hofbühne angehörend, hat sie die Regierungsepoche zweier Landesherren und etliche sieben bis acht Intendanz- und Direktionsperioden an sich vorüberrauschen sehen, sodaß sie, die einzige noch aktive Ueberlebende aus jener Theaterzeit, wie eine lebendige Chronik vergangener Tage unter uns wandelt und daß es uns beinahe wie ein „Märchen aus alten Zeiten" anmuthet, wenn wir sie heute noch als wackere Bärbel in Dorf und Stadt auf den Brettern sehen und unser Gedächtniß uns zuflüstert: diese Frau hat — immer still für sich, brav bürgerlich und neidlos — die ganze Zeit mit durchlebt, die wir seit dem vierten dieser Briefe durchlaufen haben; sie spielte noch im weiland Kleinen Schauspielhause des Redoutensaales, im Neuen Lusthause, sie sah noch das Auge des „dicken Königs", wie Friedrich im Volksmunde hieß, und den milden Blick Wilhelms auf sich gerichtet, sie spielte neben Seydelmann das Gretchen, sah als Heroine stolz neben sich die Stubenrauch schreiten, stand als Yelva neben dem eleganten Lebemann Moritz und begegnet uns unter Herrn v. Gunzerts Regime noch heute als wohlgelittenes altes Mütterlein, das noch lange der Himmel bewahre!

Es bleibt uns noch Einiges über den Oberregisseur zu sagen. Als Karl v. Jendersky vom Berliner National-, dann dem Stadttheater, wo er als Oberregisseur und Schauspieler gewirkt und bedeutende Begabung gezeigt hatte, nach Stuttgart übersiedelte, sollte er ausdrücklich auf jede fernere Thätigkeit als Darsteller verzichten und seine ganze Kraft der Regie widmen. Man hoffte, durch diese Ernennung die in der Natur der

früher geschilderten, vielköpfigen Regisseurwirthschaft liegenden Uebelstände definitiv zu beseitigen. An vielen norddeutschen, an russischen, ja selbst amerikanischen Bühnen war Jendersky als Regisseur und als tüchtiger Schauspieler bekannt. Die Hoffnung, als solcher bei günstigem Winde in der Nebenstadt von neuem unter Segel zu gehen, mochte vielleicht in einem stillen Winkelchen seines Herzens fortglimmen; aber erfüllen sollte sie sich nicht, und er hat als Mime unsere Bretter nie betreten, sondern nur einmal im Konzertsaale bei einer Aufführung des Manfred sich als Rezitator vorstellen können und als solcher entschiedenen Erfolg errungen. Er brachte aus seiner früheren Laufbahn eine vollkommene Kenntniß der Geschäftshandhabung mit allen Chikanen und Raffinements, sowie des Coulissenlebens im allgemeinen mit sich. Praktischer Theatermensch vom Wirbel bis zur Zehe, trug er keine Spur von den Idealen eines Buchgelehrten und den Bestrebungen eines ästhetischen Träumers in sich, aber auch nichts von jenem schönen und wie eine segensreiche Naturkraft wirkenden Idealismus, welcher der Kunstpflege ihre eigentliche Weihe und Würde gibt. Getragen wurden seine guten Eigenschaften durch eine sehr bedeutende ausdauernde Arbeitskraft und den Willen, sich geltend zu machen. Er konnte, wenn er wollte — seine Gegner sagten ihm nach, daß sein guter Wille erst durch die Rücksichten auf seinen Vortheil hätte erregt werden müssen. Was an diesen Vorwürfen Wahres war, vermag ich nicht zu beurtheilen; aber das steht fest, daß er die gegen ihn in dieser Hinsicht sogar öffentlich erhobenen Beschuldigungen nie zu entkräften unternommen hat.

Weil er nun, wenn auch nicht die hohe Kunst, so doch die Technik und das Handwerk gründlich kannte, so war er eigentlich für den Intendanten eine treffliche Ergänzung, und bei einem entsprechenden Zusammenwirken beider Faktoren hätte unbedingt für die Anstalt etwas Ersprießliches herauskommen müssen. Ihre Wege giengen aber bald total auseinander, und es sollte eine jener inneren Spaltungen entstehen, welche an einer Kunstanstalt so verhängnißvoll die Leistungsfähigkeit hemmen.

Zu Anfang machte Jenderskys Eingreifen sich in mannigfacher Weise vortheilhaft bemerklich. Die ganz dilettantischen Regie-Versuche, durch welche das Publikum vordem gequält worden war, hörten auf; bei den Stücken, für welche Jendersky sich

interessirte, verrieth sich ein auch für das Auge behagliches scenisches Geschick und eine sichere sachkundige Hand. Die Requisitenkammern erschloßen mit einem Male ungeahnte Schätze, die eben nur nicht richtig verwendet worden waren, und manche Oper, manches Schauspiel erinnerte durch Jenderskys Bemühungen an die besten Zeiten einer gelungenen und reichen Ausstattung. Einen wesentlichen Hebel zur Belebung der Vorstellungen suchte er auch durch den Chor einzusetzen, durch eine vermehrte Anwendung und Einübung der Komparsen. Gerade davon hängt so unendlich viel für den Gesammteindruck einer Vorstellung ab. Das Mitwirken der stummen Personen gehört so recht eigentlich mit zu einem guten Ensemble. Zu diesem letzteren finden die Regisseure und Schauspieler die Brücke nur in der deutlichen Erkenntniß des Lessingschen Grundsatzes, daß es nicht blos darauf ankömmt, was Einer für sich allein auf der Scene agirt, sondern wie es auf die mit draußen stehenden Partner einwirkt, wie das Mitdurchleben der scenischen Vorgänge sich in ihrer Haltung und ihren Geberden ausspricht und dadurch mit verdoppelter Macht auf die Zuschauer zurückwirkt. Daraus allein entwickelt sich ein harmonisches, die Situation vollauf belebendes, die Dichtung in ihrem Gesammtplane beleuchtendes Zusammenspiel. Auf diesem Wege liegen die Eroberungen, die ein tüchtiger artistischer Vorstand, ein tüchtiger Regisseur zu machen hat und durch die er, wenn beschränktere Mittel ihm heutzutage den übertriebenen Gagenaufwand für „erste Kräfte“ versagen, innerhalb eines bescheideneren Rahmens doch noch immer etwas Erfreuliches und Werthvolles für die Kunst erreichen und leisten kann.

Leider gab es von Anfang an einen fatalen Punkt, wo Intendant und Oberregisseur sich begegneten: in der Annahme, daß eine Hofbühne nicht einen maßgebenden Einfluß auf die Geschmacksbildung des Publikums zu erringen die Mission habe, sondern daß man vielmehr durch möglichst gepfefferte Kost den Appetit der Menge reizen, auf diese Art Kassenerfolge erstreben müsse. Das feinere Lustspiel, das höhere Drama überhaupt wurden durch Jenderskys Eintritt wenig gefördert, vielmehr der volle Nachdruck auf das Possenlustspiel gelegt, dessen Ueberwuchern wir ja bereits aus der Zusammenstellung des Repertoires kennengelernt haben; außerdem aber auf die Berufung zahlreicher Gäste.

Am 5. April 1875 kam zum Gastspiele Pauline Ulrich aus Dresden und gab die Jungfrau, Iphigenie, Donna Diana, Pompadour in Narziß und Frau v. Strehlen im Besten Ton. Für das heroische Fach reichten ihre Mittel nicht aus; in moderirten Rollen und im Salonstück erzielte sie aber durch Tiefe der Empfindung, Geist und Anmuth eine sehr bedeutende Wirkung. Es folgten im Mai desselben Jahres F. Mitterwurzer, am 1. Dezember 1876 Clara Ziegler in ihren bekannten Forcerollen, im April 1877 der sympathische Karl Sontag, im Mai Friedrich Haase mit seinem schongenannten zweiten Gastspiel, im April 1878 Ludwig Barnay, im April 1879 Frau Rosa Herzfeld-Link, ebenfalls ein schon aus früherer Zeit bekannter und im besten Andenken stehender Gast. Haben wir schon früher Jenderskys Fleiß und Energie bewundert, als stellvertretender Intendant im Winter 1875—1876 zugkräftige Novitäten vor die Rampe zu bringen, so suchte er auch in der Vorführung renommirter Gäste neue Magnete. Er wußte, daß die Sprache der Kassenrapporte am vernehmlichsten zu dem Ohr des Hofkammerpräsidenten dringe, und es gelang ihm, diese Sprache zu reden. Er bewies, daß man beim Theater zuweilen für den zu erreichenden größeren Gewinn den größeren Einsatz wagen müsse; er bewies ferner, daß man dem Publikum „etwas bieten müsse“, um es lebhafter als sonst anzuziehen. Leider aber raubte der steigende materielle Erfolg auf diesem Gebiet dem Intendanzvikar die Klarheit der Besinnung; er schaltete und waltete, als ob das Erbe, das verlockend vor seiner Einbildungskraft gaukeln mochte, schon in seinem Sacke stecke, und als nun der vermeintliche Erblasser nicht kränker, sondern weit besser in seinem Befinden zurückkehrte, da durchschaute derselbe die Situation, klagte über Undank, und eine unausfüllbare Kluft trennte fortan den Intendanten und den Oberregisseur, sodaß nothwendig das Institut empfindlichst darunter leiden mußte.

Und hier spielt eine Episode mit herein, die einer mit drastischem Mutterwitz begabten Lustspieldichterin den Stoff gab, unter Benützung ihrer eigenen Erlebnisse eine Komödie zu schreiben, durch welche sie über Nacht zu bekanntem Namen und zur Preiskrönung emporstieg. Sie nennt sich Elise Henle, wohnt in der benachbarten alten Reichsstadt Eßlingen, und Laube hat ihr Stück: Durch die Intendanz mit dem Preis von hundert Dukaten aus-

interessirte, verrieth sich ein auch für das Auge behagliches scenisches Geschick und eine sichere sachkundige Hand. Die Requisitenkammern erschloßen mit einem Male ungeahnte Schätze, die eben nur nicht richtig verwendet worden waren, und manche Oper, manches Schauspiel erinnerte durch Jenderskys Bemühungen an die besten Zeiten einer gelungenen und reichen Ausstattung. Einen wesentlichen Hebel zur Belebung der Vorstellungen suchte er auch durch den Chor einzusetzen, durch eine vermehrte Anwendung und Einübung der Komparsen. Gerade davon hängt so unendlich viel für den Gesammteindruck einer Vorstellung ab. Das Mitwirken der stummen Personen gehört so recht eigentlich mit zu einem guten Ensemble. Zu diesem letzteren finden die Regisseure und Schauspieler die Brücke nur in der deutlichen Erkenntniß des Lessingschen Grundsatzes, daß es nicht blos darauf ankömmt, was Einer für sich allein auf der Scene agirt, sondern wie es auf die mit draußen stehenden Partner einwirkt, wie das Mitdurchleben der scenischen Vorgänge sich in ihrer Haltung und ihren Geberden ausspricht und dadurch mit verdoppelter Macht auf die Zuschauer zurückwirkt. Daraus allein entwickelt sich ein harmonisches, die Situation vollauf belebendes, die Dichtung in ihrem Gesammtplane beleuchtendes Zusammenspiel. Auf diesem Wege liegen die Eroberungen, die ein tüchtiger artistischer Vorstand, ein tüchtiger Regisseur zu machen hat und durch die er, wenn beschränktere Mittel ihm heutzutage den übertriebenen Gagenaufwand für „erste Kräfte“ versagen, innerhalb eines bescheideneren Rahmens doch noch immer etwas Erfreuliches und Werthvolles für die Kunst erreichen und leisten kann.

Leider gab es von Anfang an einen fatalen Punkt, wo Intendant und Oberregisseur sich begegneten: in der Annahme, daß eine Hofbühne nicht einen maßgebenden Einfluß auf die Geschmacksbildung des Publikums zu erringen die Mission habe, sondern daß man vielmehr durch möglichst gepfefferte Kost den Appetit der Menge reizen, auf diese Art Kassenerfolge erstreben müsse. Das feinere Lustspiel, das höhere Drama überhaupt wurden durch Jenderskys Eintritt wenig gefördert, vielmehr der volle Nachdruck auf das Possenlustspiel gelegt, dessen Ueberwuchern wir ja bereits aus der Zusammenstellung des Repertoires kennengelernt haben; außerdem aber auf die Berufung zahlreicher Gäste.

Am 5. April 1875 kam zum Gastspiele Pauline Ulrich aus Dresden und gab die Jungfrau, Iphigenie, Donna Diana, Pompadour in Narziß und Frau v. Strehlen im Besten Ton. Für das heroische Fach reichten ihre Mittel nicht aus; in moderirten Rollen und im Salonstück erzielte sie aber durch Tiefe der Empfindung, Geist und Anmuth eine sehr bedeutende Wirkung. Es folgten im Mai desselben Jahres F. Mitterwurzer, am 1. Dezember 1876 Clara Ziegler in ihren bekannten Forcerollen, im April 1877 der sympathische Karl Sontag, im Mai Friedrich Haase mit seinem schongenannten zweiten Gastspiel, im April 1878 Ludwig Barnay, im April 1879 Frau Rosa Herzfeld-Link, ebenfalls ein schon aus früherer Zeit bekannter und im besten Andenken stehender Gast. Haben wir schon früher Jenderskys Fleiß und Energie bewundert, als stellvertretender Intendant im Winter 1875—1876 zugkräftige Novitäten vor die Rampe zu bringen, so suchte er auch in der Vorführung renommirter Gäste neue Magnete. Er wußte, daß die Sprache der Kassenrapporte am vernehmlichsten zu dem Ohr des Hofkammerpräsidenten dringe, und es gelang ihm, diese Sprache zu reden. Er bewies, daß man beim Theater zuweilen für den zu erreichenden größeren Gewinn den größeren Einsatz wagen müsse; er bewies ferner, daß man dem Publikum „etwas bieten müsse", um es lebhafter als sonst anzuziehen. Leider aber raubte der steigende materielle Erfolg auf diesem Gebiet dem Intendanzvikar die Klarheit der Besinnung; er schaltete und waltete, als ob das Erbe, das verlockend vor seiner Einbildungskraft gaukeln mochte, schon in seinem Sacke stecke, und als nun der vermeintliche Erblasser nicht kränker, sondern weit besser in seinem Befinden zurückkehrte, da durchschaute derselbe die Situation, klagte über Undank, und eine unausfüllbare Kluft trennte fortan den Intendanten und den Oberregisseur, sodaß nothwendig das Institut empfindlichst darunter leiden mußte.

Und hier spielt eine Episode mit herein, die einer mit drastischem Mutterwitz begabten Lustspieldichterin den Stoff gab, unter Benützung ihrer eigenen Erlebnisse eine Komödie zu schreiben, durch welche sie über Nacht zu bekanntem Namen und zur Preiskrönung emporstieg. Sie nennt sich Elise Henle, wohnt in der benachbarten alten Reichsstadt Eßlingen, und Laube hat ihr Stück: Durch die Intendanz mit dem Preis von hundert Dukaten aus-

gezeichnet. Frau Henle hat, genau wie sie es beschreibt, Jahre lang mit Wehl wegen Aufführung ihrer ersten dramatischen Arbeiten (Der 18. Oktober und Aus Goethes lustigen Tagen) korrespondirt, überlegt, abgeändert. Der Intendant gab schließlich die Zusage, Aus Goethes lustigen Tagen ans Lampenlicht zu bringen, ließ die Rollen herausschreiben und es kam sogar schon zur Leseprobe, als plötzlich — wie man vermuthete auf Veranlassung eines sonst den schönen Künsten herzlich gewogenen Mitgliedes des königlichen Hauses — Einsprache gegen die Aufführung eines Stückes geschah, durch das Herzog Karl August von Weimar nebst seinem Freunde Goethe, der in Frauenkleidern zu erscheinen hatte, in einer prekären Weise hingestellt würden, außerdem aber die Herzogin in einem gewissen Ridiküle erscheine. Das Ganze sah aus wie eine Mine, die von einem eingeweihten Mitgliede des Theaters dem Intendanten dafür, daß er überhaupt ein solches Stück habe annehmen können, gelegt worden war, eine Mine, nach der Meinung des Urhebers vielleicht dazu bestimmt, jenen in die Luft zu sprengen. Das Mittel schlug zwar fehl, aber das Stück wurde *nicht aufgeführt*. Elise Henle war natürlich außer sich, all die verlorene Mühe brannte ihr auf dem ehrgeizigen Herzen, und als sie mit ihrem scharfen Geiste der Hemmungsursache auf den Grund gespürt hatte — nun, verehrte Freundin, da setzte sie sich hin und schrieb als Ergebniß jener Studien das Lustspiel Durch die Intendanz, worin, wie Sie wissen, dem dort vorkommenden *Oberregisseur* die Intrigue an der Nichtaufführung eines Bühnenstückes, das bereits angenommen war, zuertheilt wird. Der erste Akt kopirt naturgetreu das Stuttgarter Intendanzlokal, wo die Parthieen, ohne Vorzimmer, in einem „zugigen Gange" warten müssen, bis sie der Reihe nach vorgelassen werden.

Und die Moral von der Geschichte? — Zuweilen ist es ein Glück, wenn ein angehender dramatischer Dichter auf Hemmnisse aller Art stößt: Da fährt es in ihn wie ein Grimm, wie ein Feuer von oben, und in dem höheren Anspannen seiner Kräfte gelingt ihm mit einem Male der große Wurf: durch ein besseres, zündenderes Werk beschämt er seine Widersacher!

---

## 27.

Warum ist Stuttgart noch immer keine musikalische Stadt wie das an Einwohnerzahl etwa gleichstehende Frankfurt, Leipzig oder Köln, trotzdem wir ein Konservatorium mit berühmten Lehrkräften haben und — um eine Metapher Anton Rubinsteins zu gebrauchen — nirgends soviel „Elfenbein gekratzt" wird, als hier? Diese Frage stellen wir voraus, indem wir uns zur Besprechung der Oper und der allgemeinen musikalischen Zustände der Nebenstadt wenden.

Ein prüfender Rückblick in die Vergangenheit belehrt uns, daß schon in der Lindpaintnerschen Zeit, trotz der ausgezeichneten Leistungen, die wir von ihr zu berichten gehabt haben, der Grund zu der Stagnation liegt, an welcher noch heute unser Musikleben krankt. Die von Lindpaintner gegründeten und tonangebenden Abonnementskonzerte enthielten eine Menge Solo- und Gesangsstücke, welche heutzutage kaum mehr in den untergeordnetsten Dilettantenkreisen geduldet würden, die aber schon in den vierziger und fünfziger Jahren vor der neuen Richtung, welche Mendelssohn als Leiter der Gewandhauskonzerte in Leipzig (seit 1835) durch ein strenggewähltes Programm und eine frischere und freiere Entfaltung aller musikalischen Kräfte eingeschlagen, hätten zurückstehen sollen. Noch bis in die Kückensche Periode herein hörten wir neben Liedern wie der kleine Rekrut, Die drei Liebchen, 500,000 Teufel den seichtesten Solokram für alle möglichen Instrumente, nebenbei als Orchesterstücke die langweiligen Melodramen. Das gemüthliche Sichgehenlassen, der hergebrachte Schlendrian, zu welchem der Schwabe bei allen seinen sonstigen guten und tüchtigen Eigenschaften besonderes Talent und große Neigung zeigt, ist schuld daran, daß unter Lindpaintner die ganze Schubert-Mendelssohn-Schumannsche Periode verschlafen wurde; denn der alte Maestro wies ja bekanntlich Schuberts C-dur Symphonie, vielleicht das bedeutendste Werk der Beethovenschen Nachblüte, als ungenießbar zurück, und Schumanns Es-dur Symphonie kam in Stuttgart erst vor neun Jahren zum erstenmale zur Aufführung. Wie viel Zeit brauchte man da, um was an andern Orten längst das klassische Bürgerrecht errungen, nachzuholen! So datirt es denn auch zurück aus jenen Tagen, daß von dem Musikleben Stuttgarts in der Welt so wenig und im

und die zwei Jahre seit Jenderskys Austritt,* in welchen wir dem völligen und unrettbaren Ruin unserer einst so hochgepriesenen Oper entgegenzusteuern scheinen.

Die neu einstudirten Opern gruppiren sich folgendermaßen. Im Jahre 1870: Fra Diavolo, Rothkäppchen (für Sophie Stehle aus München), Die Krondiamanten (Festoper zum Geburtstag des Königs), Norma, Othello. 1871: Ferdinand Cortez (Festoper), Mignon (für Bertha Ehnn, welche aus Wien zum Gastspiel kam), Der Feensee (zur Feier der silbernen Hochzeit des Königspaares), Die Nachtwandlerin. 1872: Die Zauberflöte (Festoper mit neuer Ausstattung), Undine, Don Pasquale. 1873: Der Maskenball (von Verdi), Gott und die Bajadere (Festoper), Der Wasserträger, König Enzio, Dinorah, Die Favoritin. 1874: Nebucadnezar (Festoper), Prophet, Hans Heiling, Entführung aus dem Serail. 1875: Ernani, Das Glöckchen des Eremiten. 1876: Johann von Paris, Die Puritaner, Undine, Norma. 1877: Der Liebestrank. 1878: Der Maurer und der Schlosser, Violetta (für Minnie Hauk), Der Feensee. 1879: Die Nachtwandlerin, Hans Heiling (für Karl Stägemann). 1880: Die Belagerung von Korinth (Festoper). Wir kennen alle diese Opern aus dem früheren Repertoire. Wie wenig Stand jetzt viele derselben bei der ihnen zu Theil gewordenen Neubesetzung hielten, erhellt nicht blos aus dem Umstande, daß heute — die unverwüstliche Zauberflöte, Entführung, Fra Diavolo, Prophet, Nachtwandlerin, Norma 2c. abgerechnet — die wenigsten davon mehr auf dem Repertoire stehen, sondern daß fünf davon: Norma, Undine, Feensee, Nachtwandlerin und Hans Heiling, in so kurzer Zeit zweimal neu einstudirt werden mußten.

Wenden wir uns zu den Novitäten, so finden wir die Jahre 1870 und 1871 durch solche gar nicht vertreten. Am 1. Januar 1872 gieng von dem einheimischen Komponisten Gottfried Linder Dornröschen (später Roswitha getauft) erstmals in Scene, während die Jahre 1873 und 1874 wieder durch keine einzige neue Oper vertreten sind. Am 6. März 1875 (Geburtstag des Königs) erschien als Festoper erstmals Aïda von Verdi. Der am 11. April folgende Enzio von Hohenstaufen von Abert war eigentlich keine Novität, sondern nur eine

* Er schied Ende der Saison 1879 aus.

Umarbeitung des im Jahre 1873 neueinstudirten König Enzio. Auf die ganze erste Hälfte des Jahrzehnts entfallen somit im ganzen zwei neue Opern, von denen dazu die eine, die Lindersche, obschon von großem und feinveranlagtem Talente zeugend, offenbar nur zufällig, aus Rücksicht für den Komponisten, zur Aufführung kam. Linder verdient allerdings kräftigste Förderung, denn er besitzt liebenswürdige Gaben: Poesie, Schwung und ungemein zarten musikalischen Formensinn. Die Festopern der Jahre 1876 und 1877: Der Haideschacht von Franz v. Holstein und Das goldene Kreuz von Ignaz Brüll fielen rasch der Vergessenheit anheim; im letzteren Jahre erschienen außerdem erstmals Der Waffenschmied von Lortzing und Maria Stuart von Niedermeyer. Die Festoper von 1878 war Der Bergkönig von Hallström; außerdem giengen am 6. Oktober desselben Jahres erstmals Die Folkunger von Kretschmer in Scene. Am 19. Januar 1879 brachte Linder ein zweites Werk vor die Rampe, wozu die Großfürstin Wera von Rußland den Text geschrieben hatte: Konradin von Schwaben. Der erste Glückstag von Auber (Festoper) und Lara von Maillart waren die weiteren Neuacquisitionen in diesem Jahre. Am 18. Januar 1880 wurde erstmals Ekkehard von Abert gegeben, und den Reigen der Novitäten bis in das neue Jahrzehnt herein beschlossen: Die Geisterbraut von Herzog Eugen von Württemberg (27. Dezember 1880) und Van Dyk von Robert Emmerich (Festoper am 6. März 1881).

Diese Zusammenstellung von Dem, was wir aus der neueren Opernmusik und dem musikalischen Drama uns in dem weiten Zeitraum von fast elf Jahren angeeignet haben, bedarf eigentlich keines Kommentares. Sollten wir daraus einen Schluß ziehen wollen auf das, was in Deutschland und anderswo auf diesem Gebiete in Jahr und Tag geschaffen und geleistet worden ist, wahrlich, das Ergebniß wäre ein tieftrauriges. Außer der Aïda, dem Waffenschmied, Bergkönig und den Werken der beiden einheimischen Komponisten: Konradin von Schwaben, in welchem Linder wieder einen ganz bedeutenden Fortschritt offenbarte, und Ekkehard, der gelungensten Schöpfung Aberts, sind jene anderen Novitäten heute begraben und vergessen. Sie ermangelten gleich der Mehrzahl der Neueinstudirungen des eigentlich künstlerischen Interesses. Handelte es sich bei einzelnen Werken um spezielle

Wünsche des Landesherrn, so betrachten wir deren kritische Untersuchung als durch die Natur des Hoftheaters vollauf berechtigt, hier für ausgeschlossen. Neben diesen blieb noch ein weiter Spielraum zur Belebung des Repertoires offen, der nicht benützt worden ist.

Was das Opernpersonal betrifft, so kamen in chronologischer Folge zum Gastspiel und traten in den Mitgliederverband: die jugendlich dramatische Sängerin Theodora Schuppler von Prag (jetzige Frau v. Langenbeck), welche am 18. September 1870 als Agathe im Freischütz sich zum ersten Male auf den Brettern versuchte und nur kurze Zeit bei der Bühne blieb; am 10. April 1871 Marie Schröder (jetzige Frau Hanfstängl), die sich als Königin in den Hugenotten, Rosina, Gretchen und Lucia einführte; am 3. September desselben Jahres die dramatische Sängerin v. Telini (an Stelle von Frau Ellinger) und der Bassist Hartmann (für Robizcek). Erst vom September 1873 an trat der mit schöner und mächtiger Stimme ausgestattete erste Bassist Hans Pockh als vollwichtiger Ersatz ein. Am 11. Mai jenes Jahres erschien für Sontheim der Heldentenor Louis Ucko; am 15. April 1874 die Altistin Anna v. Lutterotti (neben Julie Marschalk), am 21. Mai für Frl. v. Telini Adele Löwe (Fidelio, Elsa, Selika, Gretchen); am 21. August der lyrische Tenor Erl, der leider in Bälde wieder abgieng; im Mai 1875 L. v. Dötscher, und als Opernsoubrette Ida Jäger; am 7. Oktober Angeline Luger (jetzige Gräfin v. Toto); am 18. März 1877 der lyrische Tenor Concelli, dessen Platz im folgenden Jahre Karl Link einnahm; am 19. Februar 1878 für L. v. Dötscher Gabriele Lichtenegg; am 8. Juni die dramatische Sängerin Anna Elzer, während Adele Löwe einzelne bedeutendere Soubrettenrollen von der abgehenden Ida Jäger übernahm und die übrigen kleineren an eine talentirte Schülerin von Frau Hanfstängl, Clementine Schmöger, fielen.

Da, wie gesagt, die Hofkapellmeister und Musikdirektoren jeden Einflusses baar sind, so werden Sänger und Sängerinnen angestellt und entlassen, ohne daß man auch nur einen der Dirigenten befragt, und erst durch Dritte dringt häufig das fait accompli zu deren Kenntniß. Ob ein Mitglied in das musikalische Ensemble hereinpaßt, ob es überhaupt die nöthigen künstlerischen Eigenschaften besitzt, dies wird keineswegs der Entscheidung der berufenen Sachverständigen unterlegt, sondern Herr

v. Gunzert entscheidet dies selbst nach ungefähren praktischen Abschätzungen. Oder folgt er dabei den Rathschlägen, die auf privatem Wege ihm zufließen sollen? — Seitdem Abert mit seinem Ekkehard einen so außerordentlichen und nachhaltigen Erfolg erzielt, seitdem er seine Bedeutung als Musiker durch dieses Werk aufs neue bewährt hat, hätte man annehmen sollen, es würde ihm auch ein größerer Einfluß auf die Leitung der musikalischen Geschäfte zugestanden. Doch obschon auch sein Kollege Doppler als ein gründlich gediegener Musiker, sorgsamer und fleißiger Dirigent längst anerkannt ist, bleibt alles beim Alten. Einen weiteren vorzüglichen Sachverständigen besitzt die Kapelle in dem Musikdirektor Max Seifriz, der, nebst dem tüchtigen Violinisten Carl Wehrle, im Laufe der siebziger Jahre eintrat und früher zu Löwenberg in Schlesien die Privatkapelle eines hochgestellten Kunstmäcens, des Fürsten von Hechingen, leitete. Ein Musiker in jedem Blutstropfen, voll ehrlicher Gesinnung und Begeisterung für seine Kunst, könnte dieser Mann gewiß dem Institute noch von weit größerem Nutzen sein, als wir es ihm jetzt vergönnt sehen. Auch als Komponist hat er vielfach sein tüchtiges Talent bewiesen. Wenn er den Taktstock führt, so strömt von ihm jene belebende Wärme aus, die in der Schaar der Musiker die besten Schaffenskeime weckt.

Von Zeit zu Zeit gelang es, unserer Oper neue Anziehungskraft durch berühmte Gäste zu sichern, und die Liste derselben im verflossenen Jahrzehnt ist eine lange. Ich nenne die Namen Sophie Stehle, Desiré Artôt, Bertha Ehnn, Aglaja Orgeni, Bertha Dillner, Pauline Lucca, Marianne Brandt, Minnie Hauk, Adeline Patti und Marie Wildt, sodann die Sänger Lederer, Padilla, Wachtel, Labatt, Schott, Beck und Scaria. Seit Jendersky ausschied, ist auch darin ein Rückschlag eingetreten. Noch vor dem Oberregisseur gieng, wie schon bemerkt, der bei der Opern-Regie mitbeschäftigte Schauspieler Schmitt ab, und man hätte nun glauben sollen, die Direktion hätte nichts Eiligeres zu thun gehabt, als für jene doppelt verwaiste Regie-Stellung eine neue tüchtige Kraft zu gewinnen. Statt dessen wurde sie als Nebenamt an Josef Schütky, einen unserer meistbeschäftigten Sänger, übertragen, der unmöglich neben seiner anstrengenden Gesangsthätigkeit noch die ganze Last der Opern-Regie, für welche einst Lewald und

Hallwachs besonders angestellt waren, tragen kann. Auch wurzelt der verdiente Künstler, was scenische Ausstattung und Anordnung betrifft, in einer etwas veralteten Geschmacksrichtung — kein Wunder! da er seit drei Jahrzehnten in den Theatermonaten an der Scholle haftet und keine neuen Eindrücke in sich aufnehmen konnte. Die unausbleiblichen Folgen dieses Mißgriffs haben sich in der letzten Zeit gelegentlich mehrerer Inscenirungen neuer Opern in bedauerlicher Weise gezeigt. Schütky wäre als Regisseur sehr werthvoll, wenn er durch eine jüngere Kraft, die mehr in modernem Geschmacke und leichter, flüssiger, stylgemäßer arbeitet, unterstützt würde.

Ein Publikum verliert die Anhänglichkeit an ein Kunstinstitut, das ehemals sein Stolz war, nicht so leicht. Man kann ihm viel, sehr viel bieten, es wird alles ruhig über sich ergehen lassen; überschreitet man aber im Laufe der Jahre eine gewisse Grenze, so geht es im Sturmschritt abwärts, und eine Bühne, die das Interesse des Publikums verliert, ist verloren. Darüber sind sich wohl die gegenwärtigen Lenker dieses Institutes nie so recht klar geworden. Wie wäre es sonst möglich gewesen, daß sie sich ganze Saisons ohne ersten Bassisten, dann geraume Zeit ohne Heldentenor (einem schwächlichen Zwirnsfaden-Tenor wie Concelli wurden sogar zeitweise Helden-Parthien zugemuthet), zuletzt zwei Jahre lang ohne ersten Bariton behalfen, sodaß unsere beliebtesten Opern, weil in solch kläglicher Weise und theilweise mit Gästen vorgeführt, die keine Berechtigung für die Hofbühne hatten, allmählich ihre Zugkraft verloren. Die Lösung der Baritonfrage in jüngster Zeit wirft so recht ein volles Streiflicht auf die Plan- und Systemlosigkeit dieser Opernleitung. Seit Bertrams durch Krankheit bedingtem Rücktritt hörten wir, beginnend vom September 1878, nicht weniger als neun Kandidaten um seine Stelle, und zwar der Reihe nach — natürlich fast alle wieder in den nämlichen Rollen — die Sänger Cabisius, Schlosser, Schüßler, Lang, Stägemann, Heine, Grienauer und Walldorf, bis endlich im Oktober 1880 in R. Randolfi derjenige glücklich herausgegriffen war, der in unsere Verhältnisse am wenigsten paßt und in Folge davon seine Zeit fast beschäftigungslos verbringt. Schütky überragt ihn noch heute ganz bedeutend im heroischen, A. Hromada, der zweite Bariton der Hofbühne, ein gründlich musikalischer Sänger von ausgesucht noblem und warmem Vortrag, im mehr lyrischen Genre.

Was unserer Oper heute gänzlich fehlt, das sind die Buffos. Wir sind daher nicht im Stande, eine komische Oper mit irgend einer Aussicht auf Erfolg geben zu können. Da fehlt ein Baßbuffo, ein Tenorbuffo, auch ein sogenannter Spieltenor, wie wir ihn einst — leider nur auf ein paar Wochen — in dem jungen Erl besaßen, eine Opernsoubrette u. s. w. Seit Gerstels Tod hat man die von ihm einst so prächtig gegebenen Baßbuffopartien* an die andern gerade vorhandenen Bassisten und Baritonisten vertheilt, ohne zu berücksichtigen, ob sie auch über das Talent für diese Specialität verfügten. Pockh, Schütky und Hromada, in seriösen und auch wohl in einzelnen komischen Rollen treffliche Kräfte, thun in der Spieloper ihr Möglichstes, sind aber so wenig Buffos, als die Tenoristen Albert Jäger und Link, denen Allen Mutter Natur die Leichtigkeit des Vortrags und Spiels, vor allem aber den Humor, den dieses Fach verlangt, versagt hat. Nimmt man hiezu, daß uns für die Oper auch eine komische Alte mangelt, so erhellt schon aus diesen Thatsachen zur Genüge, daß von einem Reüssiren und Gedeihen der Spieloper bei uns keine Rede sein kann. Und doch macht die

*) Eine heitere Episode aus Gerstels Buffo-Thätigkeit sei mir nachzutragen hier gestattet. Er machte sehr gerne Extempores. In den vierziger Jahren hatte er als Leporello in Don Juan eines Abends vor dem Reiterstandbild des ermordeten Gouverneurs auf Geheiß seines Herrn (Pischek) die freventliche Einladung zum Abendessen erlassen und den steinernen Reitersmann gerade mit dem bekannten: „Herr Gouverneur zu Pferde" apostrophirt, als der letztere auf seinem Rosse eine höchst bängliche Situation verbrachte, indem er mit jener unwiderstehlichen Reizung der Nasenschleimhaut und des fünften Nasennervs rang, die gewöhnlich in einem kräftigen Niesen eine wohlthätige „Auslösung" findet. Wie Leporello nun an die Stelle kömmt: „Mein Herr läßt Ihnen sagen, nicht ich, ich würds nicht wagen" weiß, der Comthur sich nicht mehr zu rathen noch zu helfen und: „Hazzi!" tönt es etwas unterdrückt, doch sehr vernehmlich vom Pferde herunter. Gerstel stutzt eine Weile, schaut dann ins Publikum, das aufmerksam geworden ist, und ruft treuherzig: „Zur G'sundheit!" Der steinerne Geist dankt durch gravitätisches Kopfnicken. Pischek hat natürlich die größte Mühe, ernst zu bleiben, singt aber seinen Part weiter: „So sprich, was gibts zu sehn?", worauf Leporello, wie es im Text steht, antwortet: „So nickt er mit dem Kopfe und scheint uns zu verstehn." Da kannte der Jubel des Publikums keine Grenzen mehr, und selbst Serenissimus Lindpaintner verzog die Mundwinkel, klopfte ab und ließ eine Weile vorübergehen, bis die Scene ihren Fortgang nehmen konnte.

Theaterleitung, ohne irgendwie mit den personellen Mitteln ausgestattet zu sein, immer und immer wieder Versuche in dieser Richtung und wundert sich hinterher, daß die meisten mißlingen, daß das Stuttgarter Publikum keinen Geschmack an der Spieloper finde und die großen Opern liebe, die demzufolge bis zum Ueberdruß wiederholt werden: Tannhäuser, Lohengrin, Hugenotten, Prophet, Troubadour, Freischütz, Gretchen — perdrix, toujours perdrix!

Folgenschwere Mißstände entsprangen ferner für das Opern-Repertoire aus der ganz ungeschickten Zusammenstellung des weiblichen Personals. Marie Schröder-Hanfstängl, eine Schülerin der Viardot-Garcia und einige Zeit am Pariser Theatre Lyrique angestellt, kam nach dem deutsch-französischen Kriege vom Seinestrand in die Schwabenstadt, entfaltete ihre glänzenden Triller, Kadenzen und Koloraturen und faßte alsbald so festen Boden, daß ihr von Herrn v. Gunzert, der da ganz aus seiner Rolle fiel, die höchste Gage, welche jemals am Hoftheater bezahlt wurde, 9000 Gulden mit zwei Monaten Winterurlaub neben den zweimonatlichen Theaterferien, nebst lebenslänglicher Pension, bewilligt wurde. Sie ist in ihrem Genre eine Sängerin ersten Ranges, und ich selbst habe, als sie kam, alles Mögliche gethan, meinen Landsleuten ihre Vorzüge ins hellste Licht zu setzen. Noch heute ist meine Schätzung des Kerns ihrer künstlerischen Qualitäten dieselbe, wie vor zehn Jahren: vollendete Stimmbildung, tadelloser Vortrag, erstaunliche Bravour, großartige Technik, von Hause aus große gesangliche Begabung; die Stimme im Klangcharakter etwas schrill und nasal, in den höchsten Tönen zuweilen scharf, aber gesund und ausgiebig innerhalb der Grenzen des kolorirten Gesanges; für die höheren Ansprüche des dramatischen Ausdrucks nicht ausreichend, weßwegen sie in dramatischen Parthien sich in einem ihr eigentlich fremden Fahrwasser befindet. Mehr noch als stimmliches Volumen geht ihr für die letztgenannten die aus dem Innern dringende Wärme ab, die ächte Sprache der Leidenschaft, die natürliche Anlage für ein bewegtes und beseeltes Spiel. Sie „singen hören“, den Tönen lauschen, welche ihrer Kehle bald in schnellen Läufen, bald in ruhigem, schön und egal gebildetem bel canto entquellen, das ist ein musikalischer Genuß; im Konzertsaale, im Privatsalon kömmt dies zu seiner größten und vollsten Geltung. Auf der

Bühne geht, genau betrachtet, jener Theil von Kraft und Aufmerksamkeit, den sie dem Spiele zuwenden muß, an ihrer musikalischen Leistung ab, denn sie zählt zu den Talenten, bei denen gesangliche und dramatische Begabung sich nicht decken und gegenseitig heben; die letztere lebt bei ihr auf Kosten der ersteren.

Daß sie das Lebenselement der Spieloper, die leichte Anmuth und Beweglichkeit, das flüchtige Mousseux, nicht kennt, dürfte schon aus dem Gesagten hervorgehen, hat aber thatsächlich im Laufe der Jahre bei den immer wieder unternommenen, immer wieder fehlgeschlagenen Versuchen, sich eklatant erwiesen. Die kecke Genialität, der Elan und die urwüchsige Lustigkeit einer Marlow hat Frau Hanfstängl nie besessen, ebensowenig die schelmische Munterkeit und den bestechenden Liebreiz einer Klettner. Was eine Sängerin in solcher Stellung für das Repertoire einer Oper bedeutet, läßt erst im Laufe der Jahre mit Sicherheit sich überschauen und ermessen; heute geben wir uns darüber keiner Täuschung mehr hin. Die Sache liegt heute auch in Folge zufälliger äußerer Umstände anders als vor zehn Jahren. Ihr an sich beschränktes Rollengebiet wird nämlich durch einen sich immer stärker entwickelnden Körperumfang noch mehr eingeengt; durch ihre Figur ist sie jetzt auf das heroische Fach angewiesen, welches ihr jedoch durch die mehr zarte Natur ihrer Stimme verschlossen ist. So erklärt es sich, daß Frau Hanfstängl Beschäftigung in Parthien sucht und findet, die sich gar nicht, oder nur wenig für sie eignen und in denen sie die betreffende Oper durch ihre Leistung zu tragen nicht vermag, wie dies einst, gleichzeitig in mehreren Fächern, durch die Marlow geschah. An einer großen Bühne in ihrer Specialität, den Koloraturparthien, wäre Frau Hanfstängl eine sehr hoch zu schätzende Kraft; für ein Theater, wie das Stuttgarter, als Repertoire-Sängerin, gestaltete sich ihr Einfluß, von dem auch sonst viel erzählt und — durch ihre eigene Schuld, durch ihre eigene, wahrhaft strahlende Beredsamkeit — noch weit mehr gefabelt wird, vielfach hemmend und schädigend.

Sehr wichtig für die Oper ist bekanntlich das Fach der dramatischen Sängerin. War Frl. v. Telini mit großer Stimme begabt, aber etwas kalt und indifferent, so fand bei ihrer Nachfolgerin, Adele Löwe, eher das umgekehrte Verhältniß statt. Ihre Stimmittel imponirten weder durch besonderen Glanz noch Frische, aber der innere Fond, den sie für ihre Rolle mitbrachte, hob ihre

Leistung hoch über das Maß des Gewöhnlichen hinaus. Noch steht ihr Debüt als Fidelio vor mir. Das Haus zeigte eine gähnende Leere, der Frühlingsabend mit einer Fülle von Duft und Blüten lockte ins Freie. Aber der Wenigen, die ihren Fidelio nie versäumen und Erbauung, wahre Herzerhebung aus diesem reinen heiligen Quell von Tönen schöpfen, harrte ein ausgesuchter und fast unerwarteter Genuß. Keinerlei Reklame war dem fremden Gaste vorangegangen; man hatte kaum zuvor ihren Namen nennen hören. Und jetzt sang und spielte sie, daß jeder Laut und jede ihrer Bewegungen zum Herzen drang; einen poetischen Zauber wob sie um die edle Heldin in diesem Hohen Liede der Treue. An dem Abende wurde nicht viel geklatscht, noch die Luft mit Bravorufen erschüttert; aber jeder trug in sich einen Schatz mit nach Hause, einen Eindruck, den nichts mehr verwischt.

Im Verlaufe des Engagements von Adele Löwe ergab sich allerdings, daß die hochdramatischen und heroischen Parthien der großen Oper an ihr Organ zu weitgehende Anforderungen stellten; seit einem Jahre hat sie dieselben, sehr mit Recht, an Anna Elzer abgegeben. Man hat ihr nach dem Abgange der Soubrette Jäger einen Theil der von dieser innegehabten Parthien, wie Zerline, Cherubin ꝛc. zugewiesen. Sie überträgt auch auf diese die ihr eigene Noblesse der Auffassung und Eleganz des Spiels, und wohlthuend wirkten in denselben nach ihrer Vorgängerin — die sehr hübsch und pikant, aber musikalisch etwas „farbenblind“ war — die Sicherheit und die reine Intonation. Gleichwohl sind auch diese Parthien nicht ihr eigentliches Feld. Dieses besteht in poetisch angehauchten Rollen vorwiegend lyrischen Charakters, wie Gretchen, Undine, Agathe, Senta, Elisabeth, Gräfin in Figaro, für welche sie sowohl durch ihren Gesang als durch ihre Erscheinung und Darstellung ganz besonders veranlagt ist. Ihre Kollegin Elzer verfügt über bedeutende, den Rollen schwersten Kalibers gewachsene Stimmittel, über eine solide Schulung und technische Beherrschung ihrer Aufgaben. Doch müßte sie ihre Leistungen noch mehr veredeln und vertiefen, um in besserem Sinne zu wirken. Nach der dramatischen Seite hin würde sie einer Donna Anna und Norma vielleicht ebensowenig gerecht werden, als Frau Hanfstängl, aber ihr Organ würde sich besser für diese Parthien eignen. Auch Anna Elzer ist in vielen Rollen nicht an ihrem Platze, das heißt, sie wird unrichtig verwendet, gerade wie die Damen Hanfstängl und Löwe.

Eine tüchtige Kraft für Mezzosopran- und Altparthien, Frau Luger, welche wir aus einer Anfängerin in erfreulichster Weise zu einer sehr wirkungsvollen Interpretin von Rollen wie die Fides, Amneris rc. sich entwickeln sahen, verlieren wir wegen einer geringen Gagendifferenz mit Ende dieser Saison. Nach den seit geraumer Zeit gemachten Erfahrungen, daß bei jedem neuen Engagement ein Rückschritt geschieht, war auch bei ihr zu fürchten, daß an ihre Stelle eine mindere Kraft trete. Helene Hieser, eine talentirte junge Sängerin aus Wien, welche für Frau Luger engagirt wurde, hat bei ihrem Gastspiele sehr gefallen; was sie im ständigen Ensemble leisten wird, bleibt erst abzuwarten.

In auffallendstem Grade haben wir jene Rückschrittsbewegung jüngst bei unserem Heldentenor erlebt. Louis Ucko war seinem Vorgänger Sontheim an phänomenaler Pracht der Stimme; welche in sich Schmelz, Klangschönheit und Kraft vereinigte, nicht ebenbürtig, aber dennoch ein Sänger mit hervorragenden Mitteln und von guter Rasse, von Feuer und Temperament. Das höhere Register verfügt über glänzende Töne, sie haben etwas Stählernes, zugleich Geschmeidiges und Schneidiges; die mittlere und tiefe Lage dagegen ist etwas trocken, das Mezzavoce etwas klanglos, der getragene und gebundene Gesang überhaupt nicht seine Stärke. Aber seine Helden gab er flott, energisch, und traf überall mit großer Wucht den dramatischen Ausdruck. Bei den Kennern würde er noch höher in der Schätzung steigen, ließe nicht eine ungewöhnliche innere Erregung und Erregbarkeit ihn das Maß dessen häufig übersehen, was in der Kunst die unverrückbare Grenze der Schönheit heißt, eine Grenze, die man nicht überspringen darf, ohne in Verzerrung zu fallen. Lassen wir aber das Für und Wider dahingestellt — sicher ist, daß Ucko bei der Majorität des Publikums accreditirt und sehr beliebt war. Die Nachricht von seiner Entlassung wäre weniger auffallend gewesen, wenn die Intendanz einen besseren Vertreter des Faches im Rückhalt gehabt hätte. Nun wurde für ihn aber ein Tenorist, Herr Martens, berufen, der nach dreimaligem Auftreten als Gast von beinahe allen Sachverständigen übereinstimmend als ungenügend und jedenfalls als seinen Vorgänger bei weitem nicht erreichend bezeichnet wurde. Wie Bertram durch Randolfi, so wird jetzt Ucko durch Martens ersetzt, eine neue Bestätigung dafür, daß ein jedes neue Engagement an unserer Hofbühne seit geraumer Zeit zugleich einen Rückschritt bekundet.

Läßt Herr v. Gunzert so leichten Herzens seinen accreditirten Heldentenor ziehen, so hat er dagegen seinen lyrischen Tenor, Karl Link, ausnahmsweise durch einen definitiven Vertrag, voraussichtlich für Lebensdauer, an die Hofbühne gefesselt. Auf lange Zeit wird uns dadurch die Möglichkeit geraubt, einen völlig sympathischen jugendlichen Tenor zu bekommen. Links Stimme ist zwar bei entsprechender Anstrengung in der Höhe ausgiebig, aber auch nur in dieser Tonlage; im übrigen wird er durch seinen Vortrag nie beleidigen, aber auch nie erheben oder begeistern.

Das Fach des ersten Basses ist für seriöse Parthien in Hans Pockh sehr gut vertreten. Die markige Fülle und Gewalt seiner Stimme wurde bereits gerühmt, auch verwendet er sie nach braven musikalischen Grundsätzen und legt durch sie in unsre Ensembles eine breite und sichere Grundlage. Nach der Höhe zu ist das Organ an Umfang begrenzt. Für Baßbuffo-Parthien sollte ihm, wie schon bemerkt, eine ebenbürtige Kraft zur Seite stehen.

Ist diese Zusammenstellung des Opernpersonals im ganzen keine günstige, so ließen sich immerhin mit demselben bei weitem günstigere Resultate erreichen, als die jetzige Leitung sie thatsächlich erzielt; denn diese Leitung ist ohne jeden leitenden Gedanken. Wie wäre dies auch möglich? Die Herren v. Gunzert und Wehl sind zwei gründlich unmusikalische Leute, die Kapellmeister werden nicht gehört, die Opernregie wird von einem überbürdeten Sänger geführt. Wie sollte da die Oper gedeihen können? — Sie hat bis in die neuste Zeit von früher gewonnenen hervorragenden Kräften, vor einem früher geschaffenen Repertoire noch zehren können. Diese alten Kräfte schwinden mehr und mehr, das alte Repertoire nützt sich mehr und mehr ab, und was Neues an die Stelle des Alten gesetzt wird, genügt weder für den Augenblick, noch verspricht es Lebensdauer. So sind alle Anzeichen dafür vorhanden, daß unsere Oper einer ernsten Katastrophe entgegentreibt, auf welche — zur Abwendung der Gefahr — nicht nachdrücklich und laut genug hingewiesen werden kann.

Ich will dem Intendanten keinen Vorwurf daraus machen, daß er mit Frau Musika auf einem sehr gespannten Fuße lebt. Vor ihm traf dies auch bei mehreren unserer Theatervorstände zu und noch heute gilt es von vielen seiner Kollegen. Man erzählt sich von Wehl auf diesem Gebiete eine Menge Anekdoten, die einzig in ihrer Art sind und von denen nur einige hier ein

Plätzchen finden mögen. Nach längerer Pause sollte die Zauberflöte wieder rasch in Scene gehen und Frau Hanfstängl die erste, Frl. v. Lutterotti die zweite, Frau Luger die dritte Dame singen; die letztere hatte, wie man wußte, diese Parthie bereits früher studirt. Am Mittwoch wurde diese Verfügung getroffen, am Sonntag sollte die Aufführung sein. Frau Hanfstängl hatte erklärt, die ihr neue Rolle des ersten Soprans, welcher die Melodie führt und natürlich im Vergleich zu den beiden begleitenden Stimmen geringe Schwierigkeiten bietet, bis dahin zu lernen. Nun stellte es sich aber heraus, daß Frl. v. Lutterotti ebenfalls die dritte Stimme eingeübt hatte und in keinem Falle die zweite so rasch lernen konnte. Also wird Frau Luger zu dem Intendanten berufen und ihr eröffnet, daß man auf sie rechne, sie müsse aus der Klemme helfen. „Herr Geheimer Hofrath“, erwidert sie, „das ist unmöglich . . . bedenken Sie die kurze Zeit, die Schwierigkeit, von der tiefen Stimme den total verschiedenen Gang der mittleren sich einzuprägen!“, worauf der Intendant die Sprecherin groß ansieht und ruft: „Wenn Frau Hanfstängl die erste Dame in drei Tagen lernen kann, werden Sie doch mit der zweiten in zwei Tagen zu Stande kommen?“ — „Und mit der dritten in einem, nicht wahr?“ lacht die Sängerin, welcher es nicht ohne herzlichen Humor gelingt, sich in diesen musikalischen Vorstellungskreis hineinzudenken. Der Intendant aber lachte zuletzt selbst mit.

Dem Verein für klassische Kirchenmusik, mit dem die Hofkapelle Jahrzehnte lange in einem so schönen Kartellverhältnisse behufs der Aufführung klassischer Meisterwerke gestanden hatte — ein Verhältniß, das in der Aera Gunzert auch zerbrochen wurde — war noch einmal, auf gewichtige Fürsprache beim Könige, die Mitwirkung des Orchesters zugesichert worden. Die Aufführung des Paulus war bestimmt auf einen Mittwoch, die Generalprobe auf den vorangehenden Montag. Der Intendant setzte für diesen Montag auf das Repertoire die Gesangsposse Pechschulze. Darauf aufmerksam gemacht, daß an diesem Abend die Kapelle nicht verfügbar, weil zu jener Generalprobe engagirt sei, wendet Wehl voll Verwunderung ein: „Ja, können denn die ihre Generalprobe nicht ohne Orchester halten?“ — Da kann es denn nicht Wunder nehmen, daß er ein andermal, bei einer Aufführung von Schuberts Häuslichem Krieg,

als Albert Jäger (Knappe) sich unwohl fühlte und absagen wollte, den Vorschlag that, ob der Sänger seinen Part nicht — sprechen könne? Diese kleinen Züge sind gewiß charakteristisch, aber der Mangel an musikalischem Sinn verführt glücklicherweise den Intendanten nicht dazu, wie Shakespeare, Schiller und Raimund, so auch Mozart, Beethoven und Meyerbeer zu „verbessern" und etwa in deren Werke neue Arien, Duette und Finales hineinzukomponiren.

Es wäre ein großer Irrthum, zu glauben, daß unserer Oper nur vielleicht durch einzelne außergewöhnliche virtuose Kräfte aufzuhelfen wäre. Wie sie heute sich befindet, thut eine Neugestaltung von Grund aus noth. Für die „Sterne erster Größe" reicht unser Etat nicht und wir verlangen sie auch nicht. Wir brauchen Sänger von solider musikalischer Bildung, angenehmer Stimme (wenn auch keine C-Schreier oder Cadenzen-Spinnerinnen) und bildungsfähigem Kopfe, aus welchen sich ein gutes Ensemble herstellen läßt. Was wir in diesem Punkte vom Schauspiele gesagt, gilt auch von der Oper: ein richtiges, exaktes Zusammenspiel läßt sich auch mit guten mittleren Kräften erreichen, wenn Verständniß für die Sache, die richtige Anleitung und ein systematisches Vorgehen vorhanden ist, und auf dieses Ziel soll und muß eine Bühne wie die unserige mit Entschiedenheit lossteuern. Wir wollen keine Größen mit Aufopferung der abgerundeten Gesammtdarstellung. Es ist ja gar nicht abzusehen, wie hoch der Gagen-Etat der Divas in Deutschland, Europa und Amerika noch gesteigert werden wird, wenn nicht die vier ersten Theater Deutschlands (Wien mit inbegriffen) wenigstens einmal den Versuch machen, unter sich Maximalgagensätze zu vereinbaren, welche nicht zu überschreiten sie sich gegenseitig verpflichten. Jedes Publikum läßt sich nur eine Zeit lang durch die Virtuosität Einzelner blenden, endlich aber erwachen auch die weiteren Anforderungen an ein geordnetes Ganzes, an ein Repertoire, das nicht aus Zufall, engster Rücksichtsnahme auf den Geldbeutel oder auf einzelne Bevorzugte, sondern auf einen wohlüberlegten und durchgeführten künstlerischen Plan gegründet ist, um den Theaterbesuchern die richtige Abwechslung und Anregung zu gewähren. Unter den Anforderungen an ein harmonisches Ganzes verstehen wir natürlich auch die Ausstattung, die Kostüme, die Maschinerie, den ganzen dekorativen und technischen Apparat,

der wie im Schauspiele, so auch in der Oper den Zuschauer oft aus einer Prüfung in die andere stürzt. Die drei Opern, welche von Meyerbeer gegeben werden: Robert, Hugenotten und Prophet, in der alten Lewaldschen Inscenirung heute durch allerhand Ab- und Zugeben total verunstaltet, außerdem in schäbiggewordener, zum Theil skandalös salopper Ausstattung, sodaß z. B. im Propheten die Lumpen und der Schmutz des Krönungszuges durch eine Mauer von Choristen quer über die Scene verdeckt werden muß; diese Opern, sage ich, bedürfen dringend einer äußeren Auffrischung, die ihnen wenigstens einigermaßen die frühere Einheit und — Sauberkeit zurückgibt. Wir verlangen nicht die Pracht, den Prunk, die Verschwendung wie zu weiland Herzog Karls Zeiten; wir wollen selbst auf jene besonderen Stylaufgaben, wie die Reinigung der Texte und Partituren, worin beispielsweise die Münchener Hofbühne sich ausgezeichnet, verzichten. Man blicke vielmehr auf die uns noch näher liegende großherzogliche Hofoper in Karlsruhe und man wird begreifen, was wir unter dem für unsere Bühne Erreichbaren und zu Erstrebenden meinen.* Die für das Kunstleben verflachend wirkende Pracht wollen wir gerne missen, nicht aber den einheitlichen Styl, die künstlerische Noblesse des Ganzen. Noblesse oblige lautet der Wahlspruch für ein königliches Musikinstitut und gewisse Grenzen des Anständigen muß dasselbe einhalten. Es kann beispielsweise in der Oper der Bühnenmusik durchaus nicht entbehren und es steigt ebenso von seiner gebührenden Stufe herab, wenn im Krönungsmarsch des Propheten, im Einzugsmarsch des Tannhäuser die Trompeten-Fanfaren aus dem Orchester herauf ertönen, als wenn Dekorationen aus den Versatzstücken der verschiedensten Zeit- und Bauperioden so kraus zusammengeflickt- und gestückt werden, daß man es nachgerade an unserer Bühne erleben kann, Rokoko-Gärten in altheidnische Zeit verlegt zu sehen. Würde der seit kurzem von Herrn v. Gunzert angenommene

---

* Für die Reorganisation des Schauspiels in der badischen Nachbarstadt, welches seit Eduard Devrient in der ganzen Haltung zurückgieng, ist seit neuerer Zeit O. Hancke zum Oberregisseur berufen worden. Er hat unter Haase in Leipzig von der Picke auf gedient und jene praktische fachmännische Schule durchgemacht, die mir durchaus unerläßlich für leitende Stellungen beim Theater erscheint.

Grundsatz in Permanenz erklärt, daß bei Anstellung von Mitgliedern für die Hofkapelle auf deren Verwendung für Blas- und Streichinstrumente Bedacht genommen wird, wie bei Stadt- und Tanzmusiken, daß ein Violaspieler unter anderen Bewerbern deßhalb den Vorzug erhält, weil er auch zur Abwechslung im Zwischenakts-Dienste Oboe bläst, so wäre auch jene Kunstkörperschaft, die bisher verhältnißmäßig am längsten den zersetzenden kunstfeindlichen Einflüssen getrotzt hat, die Hofkapelle; vor dem Zerfalle und Untergang nicht länger gesichert. Auch ein solcher Rückgang vollzieht sich nicht auf einmal, sondern langsam, indem neue geringere Elemente eingeführt werden, welche allmählich die Oberhand gewinnen und die frühere Leistungsfähigkeit der Truppe auf eine tiefere Stufe herabdrücken.

Das Repertoire der Oper mit seinen 30 bis 40 zufällig zusammengewürfelten und gewohnheitsmäßig fortgeschleppten Nummern zu erweitern, zu beleben, spitzt sich für dieselbe einfach zu einer Lebensfrage zu. Bei der Bildung eines Opern-Repertoires können verschiedene Gesichtspunkte eingenommen werden. In erster Linie wird man darauf zu sehen haben, eine möglichst vollständige Sammlung der besten musikalisch-dramatischen Schöpfungen deutscher und ausländischer Meister zu erhalten. Je vollständiger die Sammlung, desto vollendeter das Repertoire. Nun ist, wie wir wissen, uns der Weg zu dem, was in dieser Beziehung das eigentlich Interessanteste und Bedeutendste aus der zeitgenössischen Produktion enthält, durch einen massiven Riegel verschlossen. Rienzi, Tristan und Isolde, Die Meistersinger von Nürnberg, Der Ring der Nibelungen — machen wir einen Strich durch diese Werke! Mag Herr v. Gunzert Recht behalten, keine Tantièmen zahlen und Richard Wagners entrathen können. Das benachbarte Mannheim, ein Theater, das die hohe fürstliche Subvention nicht genießt wie das Stuttgarter, hat uns die Nibelungen-Tetralogie schon vor Jahr und Tag vorgespielt . . . wer sich in Stuttgart dafür interessirte, konnte ja dorthin fahren! Aber wenn wir das Neue nicht bekommen, wenn wir keine Namen finden wie Rubinstein, (Makkabäer, Nero, Feramors), C. Goldmark (Königin von Saba, in Dresden voriges Jahr 28 Mal gegeben, in Berlin während der gleichen Zeit 14 Mal, außerdem in Hamburg, Prag rc.), H. Götz (Der Widerspenstigen Zähmung, u. A. in Karlsruhe eine beliebte Repertoire-Oper),

ja sogar V. Neßler (Rattenfänger von Hameln, als Novität voriges Jahr in Berlin 10 Mal gegeben, in Hamburg 17 Mal, außerdem in Frankfurt, München, Kassel rc.), G. Bizet (Carmen, voriges Jahr gleichfalls in Berlin als Novität erschienen und dort 18 Mal gegeben, in Dresden 10 Mal, in Hamburg 12 Mal, Braunschweig, Frankfurt rc.); wenn wir das bewährte Neue nicht kennen, warum greifen wir nicht wenigstens zu dem guten Alten, warum sichern wir unserm Repertoire nicht Opern, die allerdings nicht gerade einen „Kassenerfolg“ versprechen, aber von künstlerischem Standpunkte aus einer bedeutenden Hofbühne gebühren? — Es fehlt uns Gluck vollständig (Iphigenie in Tauris, Orpheus, Alceste oder die in Berlin jetzt wieder ziemlich oft gegebene Armida wären zu empfehlen); es fehlen uns von Weber Oberon und Euryanthe, von Spohr Jessonda, von Marschner Templer und Jüdin, Vampyr (in Hannover gegeben), außerdem aber eine Reihe Opern von Mozart, (Idomeneo, Titus, Cosi fan Tutte, in Wien und Hamburg erst kürzlich beim Mozart-Cyclus gegeben), von Lortzing (Die beiden Schützen, Der Wildschütz), von Meyerbeer (Nordstern, Dinorah), die früher auf dem Repertoire standen und noch heute an anderen Bühnen ihren Platz behaupten. Von Gounod erfreuten wir uns früher des interessanten und an musikalischen Feinheiten reichen Werkes: Romeo und Julie, das seit dem Abgange von Kamilla Klettner verschollen ist. Von Spontini kämen Cortez (gegenwärtig in Berlin wieder in Aufnahme) und die Vestalin (Kassel) in Betracht; von Cherubini Der Wasserträger; von Donizetti Die Regimentstochter (seit dem Abgange der Soubrette Jäger nur einmal mit einem fremden Gaste gegeben, und mit jener einst für musikalische Hörer schwer genießbar); von Adam Der Postillon; von Auber Der Maskenball, Des Teufels Antheil, Der Schwur; von Halevy Der Blitz, Die Königin von Cypern — und so ließe sich das noch weiter im Einzelnen ausführen!

Wir geben ja gern zu, daß bei der Schaffung eines Repertoires nicht überall und immer ästhetische und kunsthistorische Rücksichten walten können. Bis zu einem gewissen Grade wird Jeder, der den realen Verhältnissen Rechenschaft trägt, entschuldigen und begreiflich finden, wenn eine Direktion, den Geldpunkt ohne Knauserei ins Auge fassend, auch Opern von geringem Kunstwerth, aber momentaner Zugkraft, glänzende moderne Ein-

tagsfliegen, in den Kreis ihres Repertoires zieht; ebenso mag zuweilen die Rücksicht auf das vorhandene Personal, die Möglichkeit, durch ein an sich nicht vollwerthiges Werk das Talent irgend eines Mitgliedes besonders ins Licht zu setzen und dadurch einen Erfolg zu erzielen, bei der Auswahl bestimmend sein. Aber auch von diesen mehr praktischen Gesichtspunkten ist bei unserm Opern-Repertoire lediglich nichts wahrzunehmen. Im Gegentheil gesellt sich zu der ungeschickten Auswahl noch eine geradezu tragikomische Neigung zu solchen Werken, welche auch dem größeren Publikum entschieden mißfallen müssen. Weder ein planvoller Ausbau nach der älteren klassischen Richtung hin, noch ein Vorschreiten auf den neueren musikalisch-dramatischen Bahnen, noch endlich eine praktische Rücksichtsnahme auf das dem großen Publikum Gefällige. Wohin wir blicken, nach rechts, nach links, nach vorwärts oder rückwärts, überall dieselbe Trostlosigkeit!

Und die Folge davon, gnädige Frau? — Leicht läßt sich diese errathen. Wir mußten mit Naturnothwendigkeit auf dem Punkte anlangen, daß der einst so stark entwickelte Geschmack der Stuttgarter für die Oper mehr und mehr schwand, daß die Opernvorstellungen, einst die Haupteinnahmequelle dieses Theaters, nachgerade weniger besucht werden als die des Schauspiels, und daß am Schlusse der Rechnung Herr Hofkammerpräsident v. Gunzert, der feine Rechner, das Finanz- und Verwaltungsgenie, just da Schiffbruch leiden mußte, wo es für ihn am empfindlichsten ist: in seiner Theaterfinanzpolitik.

Lassen Sie sich ein hübsches und lehrreiches Mährlein erzählen! Sie kennen es freilich schon aus Wilhelm Hauffs Dichtungen. Da wünschte sich jener Schwarzwälder, den sie zuletzt den Tanzkaiser hießen, von dem Glasmännlein immer ebenso viel Geld in die Tasche, als der dicke Ezechiel hatte, an welchen er so beharrlich seine Kronenthaler verspielte. Und nun gab es ein merkwürdiges Rechenexempel. Eines schönen Sonntags hatte er es glücklich dahin gebracht, daß er seinem Nebenbuhler im Würfelspiel auch das letzte Silberstück abnahm. Wie freute er sich da der erhofften Schätze! Aber als er seinen Gewinn nachzählen wollte, da hatte er natürlich selbst nichts in der Tasche. Als Herr v. Gunzert die Ausgaben einschränkte und immer enger bemaß, da hoffte er, daß er dem bösen Gespenste „Defizit“ einen Vortheil um den andern abgerungen hätte und gerade, als er

gewonnenes Spiel zu haben schien, da blühte ihm eine ähnliche Wahrnehmung wie dem Tanzkaiser. Wohl hatten die Ausgaben sich verringert, aber ebenso auch die Einnahmen. An dem wichtigsten Posten in dem Etat, den Abonnements, markirte sich dies am auffallendsten. In der Saison 1878—1879 hatten dieselben, in stetigem Zurückgehen begriffen, wieder um ein ganz Bedeutendes abgenommen; selbst solche Getreue, die seit Menschengedenken ihre Plätze für sich und ihre Familie abonnirt hatten, gaben sie aus Verdruß und Ueberdruß auf. Man sprach von einem größeren „Jahresdefizit", als es in dreißig Jahren zuvor dagewesen sei, und man behauptet, dasselbe bewege sich im Durchschnitte bis in die neuere Zeit herein jährlich zwischen rund 200—300,000 Mark. Mag das richtig sein oder nicht, mag es seit 1879 sich wieder etwas verringert haben, die Thatsache steht fest und gibt für uns hier allein den Ausschlag: die Stuttgarter Hofbühne mit ihrem Staats- und königlichen Zuschuß zählt noch immer zu den höchstdotirten in Deutschland, und dies gibt uns das Recht, ja die Pflicht, auch die höchsten Ansprüche an sie zu stellen. Leisten doch im Durchschnittsmaße die sich selbst überlassenen Stadttheater, denen man die höhere Kunstpflege doch nicht zur Aufgabe machen darf, leisten doch Frankfurt, Köln, Nürnberg, Leipzig, Hamburg und andere nicht nur Ebenbürtiges, sondern in mancher Hinsicht bei weitem Besseres; ja sie müssen Besseres leisten und nach richtigeren fachmännischen Grundsätzen geleitet werden, sonst wären sie einfach unmöglich, würden zu Grunde gehen und bei gleichem, ja unter Umständen höherem Gagen-Etat nicht etwa noch zum Theil gute Geschäfte machen.

Stuttgart hat heute nur Ein Theater. Genau 100 Jahre sind verflossen, seitdem Herzog Karl — neben seinem großen Opernhause — das Kleine (weiland Teinacher) Schauspielhaus auf der Planie eröffnete, das später abbrannte und durch das Redoutensaal-Theater ersetzt wurde. Dasselbe Haus, welches 1844—1846 aus dem Neuen Lusthause entstand, besteht noch heute; ein zweites ist nicht vorhanden, aber die Einwohnerzahl der Stadt hat sich seitdem fast verdreifacht.* Auch hat der Theater-

* Nach einer amtlichen Quelle, der Beschreibung des Stadtdirektionsbezirks Stuttgart, betrug schätzungsweise die Einwohnerzahl von Stuttgart in diesen Jahren ohne Militär (circa 2500 Mann) 40—45,000; nach der Volkszählung im Dezember 1880 genau 117,303 Köpfe.

besuch im allgemeinen sich inzwischen auf Kreise ausgedehnt, die demselben früher fernstanden. Trotzdem hat unsere Hofbühne in den vierziger Jahren kaum eine geringere Zuschauerzahl aufgewiesen, als wir es jetzt zuweilen an Wochentagen selbst bei der Aufführung großer Opern, die noch vor fünf Jahren am meisten Kasse machten, erleben. Daß daran nicht die Ungunst der wirthschaftlichen Lage, obschon eine Einwirkung derselben nicht bestritten werden kann, allein schuld ist, erhellt ja unwiderlegbar aus der Thatsache, daß bis vor kurzem das Verhältniß von Oper und Schauspiel ein umgekehrtes war, nämlich genau bis zu dem Zeitpunkte, wo das Schauspiel durch eine größere Regsamkeit in der Aneignung von Novitäten wenigstens wieder ein aktuelles Interesse gewann und die Oper auf diesem Gebiete weit überflügelte. Man sagt, der Intendant Wehl sei überhaupt ein prinzipieller Gegner der Oper und er verweise jetzt mit einer gewissen Genugthuung darauf, daß das Theater seine Haupteinnahme aus dem Schauspiel schöpfe. Ist dem so und wandelt man auf den bisherigen Pfaden fort, so muß der Zerfall der Oper immer unaufhaltsamer hereinbrechen, bis man eines Tages, auf das Beispiel von Koburg-Gotha hinweisend, uns sagen könnte: die Oper kostet zu viel, sie interessirt auch das Publikum nicht mehr, — also schließen wir sie! Mußten wir doch oft genug und müssen wir noch heute Drohungen hören, daß man künftig „noch mehr einziehen werde,“ wenn das Publikum nicht fleißiger käme, ohne daß bedacht wird, worin die eigentliche und wahre Quelle dieser Entfremdung des Publikums liegt. Das darf ich als ein wichtiges Moment wohl noch mitanführen: fast ebenso wesentlich für den Besuch eines Theaters als dessen artistische Leistungen ist die Beliebtheit und das persönliche Ansehen, in welchem seine Künstlerschaft, die Verwaltung und Leitung beim Publikum stehen, wie dies schon Diderot in seinen Briefen an die junge Genfer Schauspielerin Jodin betont. Das Publikum muß einen gewissen Respekt vor seinen Künstlern haben, muß ihnen volle Sympathien widmen können. Das ist nur möglich, wenn eine Theaterleitung streng das Dekorum wahrt, die Differenzen aller Art, Zank und Streit, die nie ganz zu vermeiden sind, nicht hinaus dringen läßt, alle internen Angelegenheiten, besonders aber die Geldfragen, mit vornehmer Reserve und vor allem die Künstler, durch die das Institut wirken und seine

Erfolge erzielen soll, mit ostentativer Achtung behandelt. Wenn eine Theaterleitung in solcher Weise die Miene trägt, als sei alles aufs Beste bestellt, dann wird auch das Publikum sich leichter zu dieser Ansicht bekehren. Kennen Sie doch gewiß, verehrte Frau, selbst auch genug Städte, die kleine und nichts weniger als bedeutende Bühnen haben, während doch das Publikum — wie das früher auch bei uns der Fall war — mit Genugthuung, ja mit liebevollem Stolze zu denselben emporblickt und von ihnen spricht. „Waren Sie in unserem Theater? .. Vorzüglich, nicht wahr? .. Unser X., unsere Y. suchen ihresgleichen!“ .. Wenn bei uns, wie mit tiefstem Bedauern jeder Kunstfreund wahrnehmen muß, eher das Gegentheil eingetreten ist, so gewiß auch mit deßhalb, weil Verstöße der empfindlichsten Art gegen die obige Regel der Klugheit und des künstlerischen Taktes während des letzten Decenniums an der Tagesordnung waren. Wir hörten nur allzu oft den Wiederklang von Streitigkeiten, Maßregelungen und Strafen, Klagen über Zurücksetzungen, plötzliche Entlassungen oder verzögerte Entschließungen über zu erneuernde oder zu lösende Verträge, wobei dann auf der einen Seite immer behauptet wurde, man behandle die Künstler in einer hart bureaukratischen Weise, knausere und markte mit ihnen um Pfennige, habe kein Verständniß und keine Rücksicht für ihre vitalsten künstlerischen Interessen; auf der andern Seite aber: „die Leute verdienten es nicht besser, nur so könne man sie im Zaume halten — und im übrigen bekämen sie noch immer viel zu viel Geld!“ Wer sollte da nicht in die Empfindungslage von Gästen kommen, die den Wirth des Hauses im Nebenzimmer sich mit der Frau und Dienerschaft um die Kosten ihrer Bewirthung auseinandersetzen hören! Wem mundet noch etwas so recht unter solch einem Dache, während man in einem fein still und friedlich geführten Hause sich selbst an Wenigem erfreut und gerne dorthin zurückkehrt.

Und nun, verehrte Freundin, wünschen Sie von mir zu wissen, was ich etwa zum Schlusse vorschlagen würde, um diese einst durch ihre Leistungen so hochstehende und mit Recht hochgepriesene Kunstanstalt wieder auf bessere Wege zu führen; denn nicht das Aufdecken der Schäden allein, sondern auch die etwaigen Heilmittel verlangt man von einem Arzte zu wissen, der sich nützlich machen und den Patienten am Leben erhalten, ihn wieder

gesunden lassen möchte. Auch hat nicht allein die Stadt Stuttgart, welche außer ihrer Hofbühne im Winter den Einheimischen und Fremden nicht übermäßig viel bietet, das dringendste Interesse an der Lösung dieser Frage; sondern es handelt sich dabei in weiterem Sinne um einen wichtigen Entwickelungsfaktor des gesammten deutschen Theaters der Gegenwart. Diese Erwägung ist es denn auch, die mich in dem Entschlusse bestärkt hat, diese Briefe an Sie zu schreiben — freimüthig und ungeschminkt, wie Sie es verlangten und von mir auch nicht anders erwarteten! Nur in dem lokalen Sehwinkel aufgefaßt, verlöre ja diese hohe Aufgabe völlig ihre Weite und Bedeutung, und ich würde mich kaum entschlossen haben, über dieses Institut, wie es war, wie es ist und wie es sein sollte, mich so eingehend zu verbreiten.

Eine Möglichkeit zur künstlerischen und ökonomischen Reform der Hofbühne vermag ich nur in der Uebertragung sowohl der Oper als des Schauspiels je an einen fachkundigen und erprobten Direktor, der innerhalb eines festgesetzten Etats selbstständig und unter eigener Verantwortlichkeit handeln darf, zu erblicken, während die Hofkammer und ihr Präsident sich auf ein ähnliches Verhältniß wie früher, oder doch wenigstens so weit zurückziehen, daß sie nur, wenn es sich um Etats-Ueberschreitungen handeln sollte, einen Einspruch in die künstlerische Führung des Instituts haben, im übrigen aber vielleicht nur die Verträge kontrasigniren, bezüglich ihrer Dauer sanktioniren und dergleichen mehr. Vor allem müßte selbst mit Einschränkung der Quantität auf Erhöhung der Qualität der Vorstellungen hingearbeitet werden. Eine durchgreifende, entschiedene und nachhaltige Umgestaltung müßte deßhalb das Probenwesen erfahren, welches jetzt bei uns total im Argen liegt und nur gedächtnißweise, nicht als eine sorgfältige, mit Fleiß und Bedacht bis ins kleinste Detail sich erstreckende Vorbereitung und Einübung für die Aufführung gehandhabt wird. Haben wir es doch erlebt, daß Gäste, die weit herum kamen an deutschen und ausländischen Bühnen — ich will aus Diskretion keine Namen nennen — sich nicht genug wundern konnten über den Schlendrian und die Nonchalance, mit denen bei uns die Proben von statten gehen. Wird ja doch sogar ohne Requisiten probirt! Ein neues Stück kann mit zwei, drei oder vier Proben unmöglich auch nur aus dem Gröbsten heraus gearbeitet sein, davon gar nicht zu reden, daß

ein bedeutenderer Schauspieler, ein wirklicher Künstler, erst während der Einübung des Ensembles, nämlich durch das, was die Andern ihm entgegenbringen, alle die Farben und Töne findet und zusammenstimmen kann, welche nöthig sind, sowohl seine individuelle Leistung, als das ganze Stück in seinem Plane und geistigen Zusammenhang herauszugestalten. Ist die Zeit für genügende Proben nicht zu erübrigen, so möge lieber wieder ein Theatertag in der Woche — am besten der Dienstag — geopfert werden; sonst bliebe keine Wahl, als das Personal entsprechend zu vermehren, einen größeren Einsatz zu wagen gegen einen zu erwartenden größeren Gewinn*. Will man weder nach der einen noch der anderen Seite hin eine Aenderung machen, so schaffe man — wenn kein besonderes kleineres Haus nach Art des Münchener Residenztheaters, wie wir es thatsächlich noch im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts in dem „Kleinen Schauspielhause" besaßen — so doch wenigstens einen entsprechenden und genügenden Raum für die Proben des Schauspiels, was durch die täglichen Vorstellungen längst zum zwingenden Bedürfniß geworden ist. Wie oft kömmt es nicht vor, daß der Maschinist für sich, für technische Zwecke, die Bühne in Anspruch nimmt und das geschieht dann auf Kosten der anderen Proben. Man hoffe nicht, ohne eine streng und mit beharrlicher Thatkraft durchgeführte Reform der Vorstellungen das Institut wieder zu heben! Nur eine tüchtige Spezialleitung, eine Regie, welche durchgreift und das gesammte technische Hilfspersonal lenkt und anfeuert, die wichtigsten Normen für Garderobe, Dekorationen, Requisiten, kurz für den ganzen Scenenapparat bestimmt und angibt, nur eine solche wird die Aufführungen wieder auf eine höhere künstlerische Stufe heben und das Interesse des Publikums wiedergewinnen und dauernd festhalten. Und zum drittenmale möchte ich hier wiederholen: um stylvolle Vorstellungen in Schauspiel und Oper zu erreichen, bedarf es keiner „stars," keiner Matadore, von denen jeder beliebig aus dem Rahmen heraustritt und für sich den Rahm abschöpft, sondern ein Ensemble in dem schon

---

* Einen günstigen Einfluß zur Wiederhebung des Abonnements würde ich mir dadurch versprechen, daß man zu der alten Ferienzeit vom 1. Juli bis 1. September zurückkehren würde, anstatt die Saison am 15. August, wo die Hundstagshitze und die Badesaison auf ihrem Höhepunkte sind, wieder anzufangen.

früher erwähnten Lessingschen Sinne geschult, unter strenger künstlerischer Zucht, die vom ersten Solisten an bis zum letzten technischen Hilfsarbeiter sich erstreckt, sodaß in jedem der Ehrgeiz und das Bewußtsein geweckt wird, sich als integrirender Theil eines Ganzen zu fühlen, für dessen Wohl und Wehe er mitverantwortlich, an dessen Ruhm und Ehre, aber auch an dessen Niedergang er mitschuldig ist. Mag die Zeit arm sein an Genies, an bildungsfähigen Talenten ist sie immer fruchtbar! Die Mittelstadt-Theater mit ihren gegen die Weltstädte beschränkteren Mitteln können keine kostspieligen Virtuosen bezahlen; ein gutes Ensemble kann und soll jede Hofbühne unter sachverständiger und bewährter Leitung sich erziehen und für ihr Repertoire in Schauspiel und Oper eine ordentliche Auswahl unter den klassischen und modernen Werken, besonders den gediegeneren und feineren, treffen. Indem sie so die Stücke dem Publikum geistig vermittelt, geistigen Inhalt bietet in geistiger Form, wird sie in Wahrheit zu einer Pflegestätte des guten Geschmacks, der guten Sitten, und strebt die Erfüllung jener höheren Kulturaufgabe der Schaubühne an, die Schiller meinte, als er von ihr als einer moralischen und ästhetischen Anstalt sprach; ja sie wird dadurch selbst manchen Dichter anspornen, seine Ziele wieder höher zu nehmen, als nur die gemeine Werkeltagsprosa abzuschreiben. Eine solche Hofbühne wird, anstatt sklavisch dem schlechten Geschmack und den rohen Bedürfnissen des Pöbels zu dienen, vielmehr eben durch das reine Muster ihrer Leistungen die Ansprüche läutern helfen und dadurch, wenn man will, in ihrer Art auch eine Vergnügungsanstalt, aber in höherem Sinne, werden.

Was noch die Oper speziell betrifft, so würde ein für sie zu ernennender Direktor auch den Kapellmeistern, als seinen wichtigsten Anwälten und Berathern, wieder die ihnen gebührende Stellung einräumen. Freilich die Nachwehen dieser letzten, für die Pflege der dramatischen Kunst in Württemberg so unfruchtbaren Periode sind nur mit der größten Mühe und Sorgfalt zu überwinden. Es wird ein schweres Stück Arbeit sein und langer Zeit bedürfen, um wieder aufzubauen, was zerstört und zerrüttet worden ist. Bismarcks geflügeltes Wort von dem „herabgewirthschafteten Landgut" trifft auch hier zu. Möchten doch alle Kunst- und Theaterfreunde der Stadt und des Landes sich klar werden über die dem ersten württembergischen Kunstinstitute

drohenden Gefahren und alles thun, um in ihren Sphären deren Abwendung zu erstreben. Möchte an die Stelle der jetzigen dumpfen Unzufriedenheit und Lethargie eine lebendige Parteinahme für die schwerbedrohten Interessen der Anstalt, die einst unser Stolz und unsere Freude war, für ihre künstlerische Neugestaltung und die Sicherung ihrer Zukunft treten! Das Steigen oder Fallen einer der bedeutendsten deutschen Bühnen ist von Wichtigkeit für das gesammte deutsche Kulturleben und darf deßhalb die rege Aufmerksamkeit der Gebildeten im ganzen Reiche für sich in Anspruch nehmen.

* * *

Es war an einem Frühlingsnachmittage, als ich diese Schlußworte an Sie, verehrte Freundin, erwägend, von einem frohen Maifest, das man auf der Silberburg gefeiert hatte, heimkehrte und durch die neuen städtischen Anlagen herabstieg. Herrlich war der Tag — der Himmel so schön, klar und tiefblau, nur mit wenigen silberweißen Wolken, wie damals, als wir zusammen in Leoni am Ufer des Starnbergersees saßen und Sie den Plan zu diesem Buche in mein Herz pflanzten. Möchte es Sie jetzt, da wir am Ziele unserer Wanderung stehen, nicht gereuen; möchte die Absicht, Gutes dadurch zu stiften und zu wirken, sich erfüllen! Deutlicher haben wir ja doch wohl die Wege jetzt vor Augen, die zu meiden und die neu einzuschlagen sind. Man darf auch den Muth und die Hoffnung nicht verlieren. Ein gar gestrenger rauher Herr ist der Winter — kahl und erstorben scheint die Schöpfung, und doch, blicken Sie um sich! Noch vor kurzem so wüst und öde, sind jetzt wie durch Zaubermacht diese Anlagen belebt, auf den Bergen um die Stadt grünen neu die Wälder, die Syringenhecken blühen in den Gärten, der Rebstock sproßt und treibt an den Geländen und alles schwimmt in Glanz, Duft und Freude. Der Weg führte mich an dem Denkmal Eduard Mörikes vorbei, das vor einem Jahre gerade um diese Zeit und an dieser Stelle enthüllt wurde. Da erwachten in meiner Erinnerung wieder die Worte, die damals unser Friedrich Vischer hier sprach, als von der durch Donndorfs Hand modellirten Portraitbüste die Hülle gesunken war:

„Dunkel ist die Zukunft, wir können es nicht wissen, was hinwehen wird über diese Marmorlocken, über diese helle Stirne. Eines gebe Dir der Himmel: Du müßtest nie erleben, daß Deine Nation sinkt, daß sie herniedersinkt ins Kleine und ins Gemeine, oder setzen wir schmerzlich hinzu: gebe der Himmel, Du dürftest sehen, daß sie rasch und schnell und ganz genest aus den schweren Fieberträumen, worin sie Jahre lang gelegen."

Gegen die Stadt hin schaut des Dichters Antlitz, dorthin, wo in der Ferne neben den Spitzen der Thürme auch das Hoftheater emporragt. Vier Musen halten über seinem Portikus die stille Wacht. Und mögen auch, so ergänzte ich mir Vischers herrliche Worte im Geiste, jene hehren Frauen niemals eine solche Zeit der Erniedrigung unserer Nation erleben; möge vielmehr die ihnen geweihte Stätte selbst kräftigst dazu beitragen, daß der Sinn für das Schöne und Reine, für das, was ein Volk adelt und erhebt, nicht aussterbe, sondern in dieser Zeit ohne Ideale, in dieser Krankheit des Materialismus, uns jene ernsten und ewigen Ziele vors Auge stellen, die in der Kunst und in der Religion sich begegnen!

# Personen-Register.

*








63249
Palm, Adolf
Briefe aus der Bretterwelt...
LG.H
P171b
University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

